









Versuche

über die

Architectur, Mahlerey

und

musicalische Opera

aus dem Italiänischen

des Grafen Algarotti

übersetzt

von

R. E. Raspe,

Hochf. Hessischen Rath und Prof. der Alterthümer.

Dulces ante omnia Musae.

Cassel,

bey Johann Friedrich Hemmerde,

1769.

Denen
Wohl- und Hoch-Edelgebornen
Herren
Herrn Johann August Nahl
Hochberühmten Professor der Bildhauerkunst,

Herrn
Johann Henrich Tischbein
Sr. Hochf. Durchl. des regierenden Herrn Landgrafen von Hessen-Cassel Hof- und Cabinet-Mahler, wie auch hochberühmten Professor der Mahlerkunst und der Kaiserlichen Franciscanischen Academie der Künste in Augspurg Mitglied,

Herrn
Simon Ludwig Du Ry
Sr. Hochf. Durchl. des regierenden Herrn Landgrafen von Hessen-Cassel Architect und hochberühmten Professor der Baukunst,

Herrn .... Rodewald
Sr. Hochf. Durchl. des regierenden Herrn Landgrafen von Hessen-Cassel Hof-Musicus,

Meinen insonders Hochzuehrenden Freunden.

Hochzuverehrende Herren,

Die Freundschaft, womit Sie mich beehren und unterrichten, und die Liebe für Ihre Künste, die Sie mit so vorzüglicher Geschicklichkeit zur großen Zufriedenheit unsers besten Fürsten und aller Kenner zu gebrauchen wissen, dies alles giebt Ihnen auf folgende vortrefliche Abhandlungen

und auf einen öffentlichen Beweis meiner Hochachtung und Ergebenheit gegründete Ansprüche.

Sie treiben Ihre Künste nicht bloß mit der Hand. Was wäre sonst leichter als Ihnen gleich zu seyn? Sie veredlen sie nach dem Beyspiel der Größesten Ihrer Vorgänger durch den Geist, womit Sie sie durchdenken, prüfen und beleben. Hiedurch werden Sie freylich des Beyfalls der vernünftigen Welt am gewissesten, und eben desfalls darf ich mir auch schmeicheln, daß Ihnen folgende Betrachtungen über Ihre Künste willkommen und angenehm seyn werden.

Die

Die Philosophie über die Kün-
ste ist denn nur ein verächtliches
Gewäsch, wenn sie weder mit ge-
höriger Kenntniß noch Unparthey-
lichkeit verknüpft ist — zwey Vor-
würfe, die den Grafen Algarotti
nicht treffen, der mehr als eine
Muse kannte, dem mehr als eine
hold war. Unter den Händen ei-
nes solchen Mannes wird sie Ihnen
eine schmeichelhafte Bestättigung,
daß Sie auf dem rechten Wege
sind, dem Anfänger ein nützlicher
Beweis, daß er Ihnen folgen
müsse, dem Liebhaber ein Unter-
richt und dem stolzen Gelehrten ein
Licht, wobey er sie verehren und

einsehen lernet, daß alle Musen göttlich sind.

Ich habe also nichts hinzu zu setzen als einen aufrichtigen Wunsch, daß Sie zur Verschönerung unsrer Stadt und unsers Landes, die mit der öffentlichen Glückseligkeit der große Plan unsers Durchlauchtigsten Fürsten und geliebtesten Herren ist, den Künsten, denen er wohl will, sich und Ihren Freunden noch lange Zeit vergnügt und glücklich leben mögen. Ich bin mit wahrer Hochachtung

Dero

ergebenster

R. E. Raspe.

Vorbericht.

Die folgenden Abhandlungen stehen im zweyten Bande der zu Livorno im 1764. Jahre in acht Theilen zusammengedruckten Werke des Verfassers. Ihr innerlicher Werth überhebt mich fast der bey einem Herausgeber und Uebersetzer ohnedem verdächtigen Mühe, Gutes von ihnen zu sagen. Man lese sie und vergleiche sie mit so vielen andern Kunstdeclamationen, Aesthetiken und Lehrbüchern unsrer Zeit; man wird ihnen ohne Bedenken in den Hagedornschen, Webbschen, Winkelmannischen und Homischen Werken einen Platz vergönnen und ihren Verfasser vielleicht mit mir für den Fontenelle der Künste halten. Mit diesem grossen Manne hat er in meinen Augen eine ihm sehr rühmliche Aehnlichkeit. Als Phi-

losoph übersahe er die Gränzen und Gründe fast aller Wissenschaften; drang in die tiefsten Geheimnisse der allerschwerersten ein; entwickelte sie dem Profanen, der zum Heiligthum des Newton und der Hieroglyphe seiner Nachahmer nicht auserwählet ist*); zeigte was Bako einst bey den Wissenschaften gethan, den Zusammenhang und Umfang der Künste; führte diese auf ihre wahren Gründe zurück und lehrte, daß Natur, Vernunft und Alterthum ihre einzigen Muster, Probiersteine und Wegweiser sind — eine nie genug zu predigende Wahrheit! für die Künste eben so nützlich als des englischen Canzlers Lehre, daß die Erfahrung der einzige Weg zu den Geheimnissen der Natur sey. Oft zwar ist sie schon gesagt worden diese Wahrheit; aber wo mit Allgarotti's Feuer, Gründlichkeit und Einsicht? wo mit seiner Manier? wo mit seiner Beredsamkeit, Leichtigkeit und Witze? Er verhüllet die ersten

*) In seinen Gesprächen über die Newtonische Licht- und Farben-Theorie.

sten Grundsätze nie in dunkle, zweydeutige, unbestimmte Worte, die seit so vielen Jahrhunderten sichere Schlupfwinkel der Hypothesenmacher sind und durch deren Magie die Wahrheit Irrthum und Irrthum Wahrheit zu werden scheinet. Er überlässet ihren Gebrauch gar gern den hochgelahrten Männern der Hypercritica, die so stolz von ihren Luftschlössern der Aesthetik zwar weit neben der Wahrheit hin, aber doch weit über alle andern Freunde der Künste und Wahrheit hin sehen, denn er wollte keine Metaphysik der Künste schreiben, wo der Verstand oft allen übrigen Sinnen widerspricht; durch vernünftige und große Künstler, durch seine Reisen in die schönsten Länder von Europa, durch die Höfe endlich die ihn hochschätzten unterrichtet, mußte ein Mann von seinem Geiste und seinem Stande natürlicher weise heller sehen und eine ganz andre weit verständlichere Sprache reden. Sie ist wie sein Witz, ohne Nachtheil der Wahrheit, den Sachen angemessen. Anche lui Pittore.

Vielleicht gar hin und wieder zu viel? Doch das mag ein jeder nach seinem eignen Kaltsinn oder Enthusiasmus entscheiden wie ers gut findet. Eine einzige Anmerkung aber erlaube man mir. Es kommt mir sehr begreiflich vor, daß ein Mann, den die Göttlichkeit und Schönheit der Künste ganz durchglühte, und ein Sterblicher, der sich oft ins feurige Heiligthum des Apollo auf zu dem Olympus hin schwang, etwas mehr Feuer und Glanz haben könne und dürfe als ein andrer. Moses der vom Sina kam behielt einen Glanz um seine Stirne; und dieser bleibt stets ein Beweis der Gottheit die er anschauete, obgleich Mahler und Kunstrichter Hörner und ich weis nicht was mehr daraus gemacht haben.

Man könnte vielleicht dem Herrn Grafen den Vorwurf machen, es sey nicht alles neu was er vortrage; er habe die Gewohnheit gehabt, einen Jedweden in seinem Fache auszufragen u. s. w. Aber der Vorwurf ehrt ihn, ohne im mindesten seinen Verdiensten

sten etwas zu benehmen. Einestheils eignet er sich keine fremde Gedanken zu, ohne den wahren Eigenthümer zu nennen; und andertheils wird sich ein jeder Gelehrter bescheiden, daß geschickt zu lesen und zu fragen bey einem Gelehrten eben das sey, was das geschickte Sehen beym Künstler ist. Wehe demjenigen, der stolz genug ist, immer für sich allein gehen zu wollen! Aber wehe auch demjenigen, der seine Führer mit Undank lohnet.

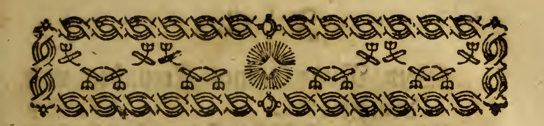
Ich hätte diese Sammlung noch mit zwey Stücken vermehren können, die in der Italiänischen Ausgabe im zweyten Bande zugleich mit abgedruckt worden sind; nemlich mit einem Versuche über die französische Academie der Künste in Rom und denn mit zwey französischen Entwürfen zu ein Paar Opern nach des Herrn Verfassers Grundsätzen, welche der Abhandlung über die Oper angehangen waren. Erstere aber habe ich weggelassen, weil sie eigentlich nur gegen einige eingebildete französische Gelehrte ge-

schrieben

schrieben war, die in ihrem Paris alles zu haben glaubten, und folglich die römische Academie für überflüßig hielten — eine Sache die wohl kein Mahler und Architect mit ihnen glauben mögte, so lange Rom noch auf seiner Stelle steht —; und letztere mag ein jeder im Original nachlesen, der den Grundsätzen des Verfassers Beyfall giebt und eine Oper zu machen gedenkt.

Ich habe mich aller Anmerkungen enthalten. Ich hätte sonst Gelegenheit gehabt, dem Versuche über die Mahlerey mit Beyspielen aus den hiesigen Gallerien, der Abhandlung über die Oper aus dem S. Evremont und Remond de Saint Mard u. s. w. ein weit gelehrteres Ansehen zu geben. Aber die Toleranz ist nach meiner Denkungsart eine schöne Tugend für einen Jeden, besonders für einen Herausgeber und Uebersetzer fremder Schriften; also habe ichs unterlassen. Habe ich hierin oder sonst gefehlet, so bitte ich desfalls um Nachsicht.

Cassel, im Monath März 1769.



Inhalt.

Vom



Versuch

Versuch
über die
Architectur.



Versuch
über die
Architectur.

Es giebt mancherley Mißbräu-
che, die sich seit je her und
durch verschiedne Wege in
die Künste und Wissenschaf-
ten eingeschlichen haben;
und ob diese gleich außerordentlich da-
durch verunstaltet werden, so sind doch ge-
meine Einsichten nicht hinreichend, sie sicht-

bar zu machen. Es wird ein Mann dazu erfordert, der ins Wesen der Dinge einzudringen im Stande ist. Man muß also im Geist auf die ersten Gründe zurückgehen, betrachten was richtig daraus folgt, und nicht gleich für vortreflich halten, was nur bloß wunderbar ist, oder nur die Autorität eines berühmten Mannes oder des Gebrauchs und der Zeit vor sich hat. Bey manchen gilt dergleichen Autorität so viel, und mehr als die gesunde Vernunft. Es ist daher nicht zu bewundern, wenn man von den Künstlern oft so sonderbare Urtheile höret und siehet, daß sie sich an die fehlerhaftesten Manieren gewöhnen. Palladio untersuchte das Eigenthümliche der Architectur, die Absicht, und den Nutzen aller einzelnen Theile der Gebäude, was sie vorstellen, was sie seyn müssen, und entdeckte und sammlete dadurch eine Menge Mißbräuche, die von den Barbaren in die Architectur hereingebracht waren, und dennoch gleichwohl von verschiednen Meistern seiner Zeit befolgt wurden. Alles das that er in der Absicht, damit sich junge Architecten, wie er selbst sagt, in ihren eignen Werken dafür hüten und in andern sie finden mögten *). So wahr ists, daß erst oft Jemand kommen

*) *Lib. I Cap. XX.*

men muß Dinge zu zeigen, die dem Anschein nach einem Jeden hätten in die Augen fallen müssen.

Niemand aber zeigte in der Architectur mehrere Mißbräuche, als ein geschickter Mann unsrer Zeiten; — nicht Mißbräuche, die sich von Barbaren herschrieben, sondern von den Völkern selbst, die man in allen Künsten und Wissenschaften als Lehrer der andern ansiehet. Keine Autorität, weder des Alters noch des Beyspiels hielt ihn zurück. Er verlangt, daß alles der schärfsten Prüfung unterworfen werde; hat keinen Zweck als die Wahrheit, die er von verschiednen Seiten und unter mancherley Gleichnissen zeigt, vorträgt und lehret; und so wie Socrates damit die Philosophie vom Geschwäz und Irrthümern der Sophisten zu reinigen suchte, eben so denkt ers damit in der Architectur zu machen.

Er sagt, eine gute Bau-Art muß **bilden, schmücken und paradiren**; welches nach seiner eignen Erklärung so viel heißt, als daß man in keinem Gebäude etwas erblicken müsse, das nicht seine Absicht und Nutzen habe und nicht zum Ganzen erfordert werde; daß die Zierrathen allerdings

und durchaus aus dem Nothwendigen entspringen müssen, und daß folglich alles, was die Architecten in ihren Werken außer, über und neben der Hauptabsicht, der alles untergeordnet seyn muß, eingeführet haben, nichts als Affectation und Irrthum sey. Nach diesen Grundsätzen muß manches, was sonst bey alten und neuen Meistern gebräuchlich war, verworfen werden. Z. E. die Façaden der Tempel, die außen aus zwey Säulen-Ordnungen bestehen und inwendig gleichwohl nur eine haben, weil die untere Cornische der Facade eine innere Abtheilung zu denken giebt, als wäre sie würklich da, da sie doch nicht da ist, und sich folglich selbst als überflüßig verräth. Mit noch mehrerm Grunde sind die Cornischen innerhalb der Gebäude oder in bedeckten Plätzen zu verwerfen; denn ihre eigentliche Absicht ist, das Wasser von den Gebäuden abzuleiten und das Mauer- und Säulenwerk dagegen zu decken. Von den Thüren und Fenstern sind also in ähnlichen Umständen die gewöhnlichen Decken und Frontons gleichfalls wegzulassen, weil sie da ganz und gar ohne Nutzen und Absicht sind. Sie sollen die Bewohner des Hauses oder die Hereingehenden vor Regen und Schnee schützen; sie also an einen bedeckten Orte

anbrin-

anbringen, ist so viel als den Sonnenschirm über sich halten, wo man im Schatten stehet. Man kann sich leicht vorstellen, daß dieser Philosoph keine Schönheit erkenne, die nicht auch einigen Nutzen hat; er würde selbst dem Cicero widersprechen, wo er behauptet, „wegen der zierlichen schönen Form würde „man das Fronton vom Tempel des Jupi„ter Capitolinus auch im Himmel über den „Wolken gut thun, da doch keine Gefahr „vom Regen zu befürchten ist.„ *) Mich dünkt, ich höre ihn: welcher Mensch von gesunden Verstande wird des Thoren nicht lachen, der sich auf dem Foro zu Rom in völliger Rüstung darstellet, und wäre sie auch noch so schön poliret und vom Cullini selbst geschnitzt worden? Wer wird des Wunderlichen nicht spotten, der mitten in Venedig englische Wettläufer oder Gondeln auf dem festen Lande halten will? Er bestehet darauf, daß nichts ohne Nutzen paradiren

 müsse,

*) Capitolii fastigium illud et caeterarum aedium non venustas sed necessitas ipsa fabricata est. Nam cum esset habita ratio quemadmodum ex vtraque parte tecti aqua delaberetur; vtilitatem templi fastigii dignitas consecuta est, vt etiamsi in Coelo Capitolium statueretur vbi imber esse non posset, nullam sine fastigio dignitatem habiturum fuisse videatur. *Cic. III. de Oratore.*

müsse, und daß, im eigentlichen Verstande, alles ein Mißbrauch sey, was sich von diesem Grundsaß entfernet, welcher der wahre Eckstein ist, auf dem die Architectur beruhen muß.

Man könnte dies für zu strenge halten; und vielleicht sagen, das hieße zu viel Subtilität gesucht, und so brächte man mehr Sophisterey in die Baukunst als die Natur in ihre Schöpfung; denn ob diese gleich nichts umsonst und alles mit Maaß und Ziel und aus guten Ursachen mache, so habe sie dennoch auch die männlichen Thiere mit Brustwarzen versehen, die Köpfe verschiedner Vögel mit Federsträußen besetzt, auch sonst ein und andres von der Art hervorgebracht, wovon sich nicht der mindeste Nutzen absehen ließe; sie habe also eben dadurch ihren Wohlgefallen an bloßen Zierrathen zu Tage gelegt und in ihren Werken zuweilen auch zu unmechanischen Schönheiten sich herabgelassen. So hart und strenge jedoch unser Philosoph in seinen Grundsätzen zu seyn scheinen mögte, so muß man doch gestehen, daß er bis dahin sich eben noch nicht sehr von der vernünftigern Meynung der besten Künstler entferne. Vignola hat in dem Innern der Kirche des heiligen Andreas zu Ponte-

Pontemolle der Cornische den Traufstein und die Frise genommen, und ihr nichts gelassen als die Architrave, um das Gewölbe drauf zu setzen. Palladio hat in die Facaden seiner Tempel niemals zwey Säulenordnungen eine über die andre gesetzt, auch allezeit sie so eingerichtet, daß man dem Gebäude schon von außen ansehen kann, wie es inwendig beschaffen seyn müsse. Eben dieser richtige Künstler giebt in dem Capitel von den Mißbräuchen allen Unrecht, die ihren Werken einen angenehmen und mahlerischen Anschein geben, sich von der Einschränkung der Regeln entfernen und als Vasari sagt, mehr nach der Gratie als dem Maaße gehen *). Auch andre, die zu unsren Zeiten sehr scharf über die Baukunst nachgedacht haben, verwerfen die Zierrathen, so bald sie unnüz sind **). Und im Grunde und die Wahrheit zu gestehen, ist dies nichts als die geläuterte und genauer

 bestimm-

*) *Vasari nei dispareri in materia di Architettura e Prospettisa di Martino Bassi Milanese.*

**) *Perrault Traduct. de Vitruve not.* 1. *Pap. I. Livre V.* & *not.* 8. *chap. V. Livre VI.* & *Frezier Diss. sur les ordres d'Architecture, Strasb.* 1738. *Essay sur l'Architecture. Par.* 1753.

bestimmte Lehre des Vitruvius, wo er sagt, man dürfe in Bildern nichts vorstellen als was mit der Wahrheit bestehen könne. *)

Aber hiebey bleibts noch nicht. Unser Philosoph hält sich von eben erwähntem Grundsatze, daß die gute Architectur bilden, schmücken und paradiren, auch daß Absicht, Nutzen und Vorstellung einerley seyn müsse, fest überzeugt; er schließet also fort und kommt auf eine entsetzliche Folge — „diese nemlich, man müsse nicht nur einen „oder den andern Theil, sondern alle so„wohl alte als neue Gebäude ganz verwer„fen, diejenigen vorzüglich, die man für die „schönsten hält und als Muster der Kunst „ansiehet.„ Sie sind von Steinen gebauet und scheinen von Holz zu seyn. Die Säulen stellen Pfeiler vor, die das Gebäude tragen und die Cornische das Hervortreten des Daches; und der Mißbrauch geht so weit, daß man diejenigen steinernen Gebäude für die schönsten hält, die in allen ihren Theilen und Verbindungen der Holzarbeit am nähesten kommen. Wahrhaftig, sagt er, der feyerlichste Irrthum, den man sich jemals hätte

*) Itaque quod non potest in veritate fieri, id non putaverunt in imaginibus factum posse certam rationem habere. *Lib. IV. c. 2.*

hätte vorstellen können! den man also, da er sich seit so langer Zeit und so tief eingewurzelt, mit allen Verstandeskräften auszurotten bemühet seyn muß! Gebrauch und Vorstellung sind in Gebäuden bey weitem nicht ein und dieselbe Sache; sie sind vielmehr im steten Widerspruch. Warum soll Stein nicht Stein seyn? Holz nicht Holz? Jedes Ding nicht das was es ist, sondern etwas anders? Die Architectur müßte just das Gegentheil seyn von allen was man darinnen lehret und thut — so wie sie sich zu der characteristischen Beschaffenheit, Biegsamkeit oder Steifigkeit der Materie, zu der verschiednen widerstehenden Kraft, mit einem Worte, zum Wesen und der Natur derselben schicket. Da nun die Natur des Holzes von der Natur des Steines auf die förmlichste Art verschieden ist, so müssen auch natürlicherweise die Gestalten, die man im Bauen dem Holze giebt, von denen Gestalten, die den Steinen gegeben werden, verschieden seyn. Nichts ist abgeschmackter, fügt er hinzu, als sich Mühe geben, daß eine Materie sich nicht selbst, sondern eine andre bedeuten solle. So aber ists eine stete Maskerade, ein beständiges Lügenwerk. Hieraus entstehet denn auch das Reißen, Springen und Einstürzen der Gebäude, gleichsam

zur

zur offenbaren Strafe des Unrechts, das man die Wahrheit erleiden läßt. Man würde aber vor alle diesen Zufällen sicher seyn, wenn man Form, Bau und Schmuck aus der Natur und Wesen der Materie selbst herleitete. Nur auf diese Art allein wird man architectonisch-vernünftig bauen; denn ist jede Materie nach ihrer Beschaffenheit und Natur gebildet, so wird sich in den Gebäuden auch die gehörige Harmonie und Festigkeit von selbst finden. Dies ist das Hauptargument und so zu sagen der Mauerbrecher unsers Philosophen, womit er gewaltig um sich stoßt und gleichsam auf einmal die ganze alte und neue Architectur übern Haufen zu werfen gedenket, an deren statt er uns denn einstens seine eigne Baukunst schenken wird, mit der Materie übereinstimmend, eine Architectur ohne Falsch, aufs Wesen der Dinge gegründet, durch welche sich die Gebäude ganz und in einer langen und gleichsam ewigen Blühte der Jugend erhalten werden.

Hier geht er aber ganz und gar von der Lehre des Vitruvius und aller Architecten ab. Diese halten einstimmig auch ihre Kunst für eine Nachahmerin der Natur. Sobald die Menschen durch Regen, Wind, Hitze

Hitze und Frost litten, mußten sie nothwendig und aus natürlichem Instinkt darauf bedacht seyn, wie sie sich dagegen in Sicherheit setzen könnten. Dies war wahrscheinlich einer ihrer ersten Gedanken. Sie fiengen also an, sich der Bäume, die ihnen die Erde darbot, zum Obdach zu bedienen. Aus denselben machten sie sich, als Kunst und Witz zunahmen, nach und nach Wohnungen, Hütten und Häuser, deren Größe und Bequemlichkeit sich anfangs nur nach der Nothdurft richtete. In folgenden Zeiten, da die Gesellschaft sich schon mehr gebildet und zu einigem Bestande gediehen war, wollten die Baumeister ihren Werken auch mehrere Standhaftigkeit und Dauer geben; doch verloren sie dabey die Structur der ersten Wohnungen nicht aus den Augen, weil solche zum Gebrauch und Bequemlichkeit damaliger Zeiten hinreichend genug war; und obgleich diese ihre Gebäude von Stein waren, so gaben sie ihnen doch das Ansehen, als wären sie von Holz *). Dies ist der Ursprung und Fortgang der Bau-Art, die von den Egyptern auf

*) *Vitruvius* IV. c. 2.
Leo Bapt. Alberti dell Architett. I. c. 10.
Andrea Palladio I. c. 20.
Vincenzo Scamozzi VI. c. 2. 3. Part. II.

auf die Griechen, und von denen verfeinert auf uns gekommen ist, und von den Chinesern, Arabern und Amerikanern, kurz von allen Völkern der Welt, befolgt und angenommen worden.

Hier ist aber nun der Ort, zu untersuchen, ob man gut daran gethan habe oder nicht; und ob, statt die Holzformen beyzubehalten, die Architecten nicht besser thäten, sie ganz fahren zu lassen und andre anzunehmen, die der Natur der andern Materialien, die man nach und nach gebraucht, angemessener wären?

Bey jedem Gebäude erfordern zwey Dinge eine besondre Aufmerksamkeit; die innere Festigkeit und die äußere Schönheit. Was erstere betrifft, so ist kein Zweifel, daß man die Beschaffenheit der Materialien, womit man bauen will, einzig und allein in Erwägung zu ziehen habe. Die Stärke verschiedner Stein- und Holzarten ist sehr verschieden; und der Widerstand, den sie zu thun haben, richtet sich nach der Last, die sie tragen müssen. Der Unterschied zwischen Rauhstein und Granit, zwischen Bruch- und Backstein und zwischen Pappeln- und Lerchenholz ist außerordent-

ordentlich groß. Die widerstehende Kraft des Holzes ist gemeiniglich im Verhältniß seiner Schwehre, als Alberti behauptet, und die Versuche mit der Divulsions-Maschine des mehrern beweisen *). Auch meynt man, die Steine wären im Verhältniß ihrer Schwehre vester **). Auf alles das muß man wohl achten, nach vorkommenden Umständen die Verhältnisse und Maassen ändern und denen Stein- und Holzblöcken die Dicke und Form geben, die zu ihrer Absicht am dienlichsten sind, damit man einestheils zum Nachtheil des Bauherrn die Materialien nicht verschwende, und anderntheils durchs Sparen sich in keine Gefahr setze, welches beydes dem Baumeister Schimpf und Schande bringt. Es scheint, als hätten die guten Architecten dies nicht nur bemerkt, sondern auch wohl in Ausübung gebracht; denn wie viele in den ältesten Zeiten in Italien, Griechenland und Egypten errichtete Gebäude stehen nicht noch auf den heutigen Tag unversehrt? beyläufig auch ein Beweis, daß das Reißen und

*) *Experiences sur la force du bois. Memoire de Mr. Buffon.* 1740. *Leo Bapt. Alberti Architett.* II.

**) *Alberti* l. c.

und Sinken und Einstürzen der heutigen Gebäude nicht von den innern Fehlern der Kunst, sondern bloß allein von der Unwissenheit der Künstler herkomme. Wundern darf man sich eben nicht darüber, denn, wie jener Gelehrter sagte, der Tagelöhner giebt es viele, aber der Baumeister wenig.

Was dagegen die äußere Schönheit betrifft, warum soll man sie nach den verschiednen Materien, die man gebraucht, nicht verändern, nicht mannigfaltig machen? warum immer bey einer Art der Verzierung bleiben? und warum sollen die Zierrathen bloß von Holz seyn? Es ist wahr, man hat zuerst mit Holz gebauet, weil es leichter zu bearbeiten und leichter zu haben war. Aber wo finden sich, um endlich zum Schluß zu kommen, Häuser durch die Natur selbst gebauet, die der Architect zum Urbilde und Model zu nehmen hätte? Finden sie sich aller Orten, als Menschen und Leidenschaften, so wie erstere aus der Hand der Natur gekommen und leztere dem Menschen eingegeben sind, damit sie vom Bildhauer, Mahler, Dichter und Tonkünstler studieret und nachgeahmt werden können! Und wo sind mit einem Worte Gebäude, die die Natur selbst ordiniret, und die dennoch

noch von Holz zu seyn schienen und den Architecten zur Regel dienen könnten?

Die Architectur ist von einer andern Ordnung, als Poesie, Mahlerey und Musik, welche die Schönheit in Einzelnen schon vor sich finden. Die Architectur hat es nicht. Jene brauchen auf gewisse Weise nur die Augen aufzuthun, die Gegenstände um sich her zu betrachten und sich hiernach ein System der Nachahmung zu bilden. Die Architectur muß sich hingegen mit dem Geiste in die Höhe schwingen, und aus den allgemeinesten Begriffen, die dem Auge nicht sichtbar sind, ihr System erfinden, so daß man mit Recht von ihr sagen kann, sie sey unter den Künsten was die Metaphysik unter den Wissenschaften ist. Immittelst mag die Art ihrer Nachahmung von der Art der andern so verschieden seyn als sie will, die Vollkommenheit, die ihr Gegenstand ist, gleicht dennoch der Vollkommenheit der übrigen Künste und bestehet in Mannigfaltigkeit und Einheit, damit man bey Betrachtung ihrer Werke nicht immer auf ein und eben dasselbe, oder aber zugleich auf verschiedene Dinge geleitet werde, weil ersteres Verdruß und lange Weile, letzteres aber Zerstreuung hervorbringt. Wer sie

betrachtet, muß das Vergnügen empfinden, welches aus dem steten Entdecken neuer Gegenstände und ihrer Ordnung nothwendig entstehen muß — eine Vollkommenheit, welche die Philosophen in den Werken der Natur, die aller Künste erste Mutter und Lehrerin ist, gewahr werden und bemerken. Wir wollen also sehen, wodurch sich die Architectur zur höchsten Vollkommenheit erheben und ihren Zweck erreichen könne?

Als man die Baukunst zu einer Kunst machen wollte, ists nicht ganz natürlich, daß man sich der Formen einer einzigen Art von Materie bedienet haben werde, damit man desto leichter gewisse und bestimmte Regeln zur Auszierung der Gebäude festsetzen und dem Auge angenehm machen könne, was zum Nutzen und zur Bequemlichkeit schon erfunden war? Ists nicht natürlich, daß man die Materie allen übrigen vorgezogen haben werde, die mehr Verhältnisse, Modificationen und Zierrathen annehmen konnte, als jede andre? Hiedurch allein konnte man, was zur Vollkommenheit aller Künste nothwendig ist, erreichen. Mannigfaltigkeit und Einheit nemlich — Mannigfaltigkeit durch die Vervielfältigung der Modificationen und Formen; und Einheit,

die

die auf die Beschaffenheit derselben gegründet war. Als man hernach die abstrahirten Regeln ausüben und denen Ideen so zu sagen einen Cörper geben wollte, so ward man gewahr, daß eine so beschaffene Materie eben die sey, womit man die ersten Wohnungen, die schlechtesten Hütten, schon längst gebauet hatte — das Holz nemlich.

Stein und Marmor sind an sich dauerhafter und kostbarer, man muß sie aber unter der Erde suchen, auch hat die Natur nicht alle Länder damit versehen, und nach ihrer natürlichen Beschaffenheit nehmen sie die Mannigfaltigkeit von Form und Zierrath nicht an, welche die Architectur erfordert.

Wollte man den Stein in Form und Vorstellung paradiren lassen, als man ihn gebraucht, so würden die Oeffnungen der Gebäude nicht anders als sehr enge ausfallen können; und dies seiner Natur wegen, denn da er keine Fasern als Holz hat, so kann er keine Last tragen, sobald man ihn zu einer Architrave von einiger Länge machen will, sondern er reißet und gehet in Stücken. Es würden also die Thüren und Fenster sehr schmahl, wunderlich fürs Auge

und unbequem für den Gebrauch werden; und manchem würde es an hinreichend grossen Steinen fehlen, die sich zu Querbalken über die Pfosten schickten; denn große Herren können sie allein suchen lassen, und immer ist noch viel Zufall dabey, ob man sie finden werde.

Man könnte zwar, dieser Unbequemlichkeit zu entgehen, die Thüren und Fenster wölben; denn das scheint die Bau-Art zu seyn, die sich zur Natur der Steine am besten schickt, und die Höhlen in den Bergen sind gleichsam die Modelle, welche die Natur selbst dazu gegeben hat; man würde aber dabey in die langweiligste Einförmigkeit fallen, die sich nur denken läßt — ein Fehler, mit dem man weniger Nachsicht hat, als mit andern.

Nach den Grundsäzen unsers Philosophen würden unsre Mauren nur glatt oder höchstens nur *alla rustica* gebuckelt seyn dürfen.

Von freyen Collonnaden, von der Schönheit und Würde der Säule *), würde

*) Ipsae vero calumnae — et magnificentiam impensae et autoritatem operi adangere videntur. *Vitruv.* V. c. 1.

de nicht mehr die Rede seyn, so wenig als von den verschiednen Ordnungen derselben, die in der Architectur dasselbige sind, was der verschiedne Styl in der Rhetorik oder die verschiedne Modulationen in der Musik.

Das Holz ist hingegen reich und ergiebig an aller Art von Modificationen und Zierrathen. Wer nur die geringste Aufmerksamkeit gebrauchet, siehet ein, daß es sich zu allen schicke, daß es zur Schönheit so brauchbar sey, als zum Nutzen, und daß in den einfältigsten hölzernen Hütten gleichsam die Keime der prächtigsten marmornen Palläste enthalten liegen; daß man folglich den Stein, der harmonisch gehauen, geschnitten und gesetzt seyn will, nur mit Zierrathen und Formen von Holz erborgt versehen könne. Und so wird eine genaue und richtige bisher noch nicht gemachte Analyse der ersten Gründe der Architectonischen Grammatik die Einwürfe des spitzfindigsten Philosophen zu heben im Stande seyn.

Von den hölzernen Pfosten, die man zur Unterstützung eines Obdaches gegen Sonnenschein und Regen in die Erde steckte, ent-

sprungen die freyen Säulen, womit man heutiges Tages die prächtigsten Galerien und bedeckten Gänge unterstützet siehet. Und wie die Bäume an der Wurzel dicker zu seyn pflegen, als gegen die Spitze, so sind auch die Säulen beschaffen (*), die in alten griechischen und römischen Gebäuden abgestutzten Kugeln gleichen **). Anfangs wurden solche Pfosten unmittelbar in die Erde gesteckt, welches man noch an der Dorischen Ordnung ohne Basis siehet. Aber man bemerkte bald zwey daraus entstehende Unbequemlichkeiten; daß sie sich wegen

*) Non minus quod etiam nascentium oportet imitari naturam, vt in arboribus teretibus, abiete, cupressu, pinu, e quibus nulla non crassior est ab radicibus; deinde crescendo progreditur in altitudinem, naturali contractura peraequata, nascens ad cacumen. *Vitruv.* V. c. 1. *Philander* ad. h. l.
Palladio I. c. 20.
Scamozzi VI. c. 11. Part. II.

**) *Le Roi ruines de la Grece, Part. II. Desgodetz edifices antiques de Rome Chap. I. du Pantheon. Chap. IV. du Temple de Vesta. Chap. VIII. du Temple d'Antonin. Chap. XVI. du Portique de Sept. Sev. Chap. XVII. de l'arc de Titus. Chap. XXXIII. du Theatre de Marcellus.*

wegen der darauf ruhenden Last zu tief in die Erde hineindrückten, auch von der Feuchtigkeit der Erde litten. Beyden vorzukommen, legte man ein oder mehrere Stücken von Brettern darunter; denn wenn diese durch die Länge der Zeit und Feuchtigkeit angegriffen wurden, konnte man sie mit weit geringrer Mühe ändern, als die darauf ruhenden Pfosten. Folglich stellt die Basis keine eiserne Ringe vor, womit die Säule umlegt, auch keine weiche Materie, die unter der Säule ausweicht, als übrigens verschiedne angesehene Männer behauptet haben *), sondern wahrscheinlicher stellet sie Bretter vor, die unter der Säule ein übers andre gelegt sind, immer breiter werden und endlich sich in der Plinte endigen, die auf der Erde ruhet. Auch die Capitäler sind dergleichen über der Säule über einander gelegte Tafeln, die immer größer werden, und sich in der Platte endigen, worauf die Architrave lieget. Die Bases sind also Säulenfüße, damit sie desto besser auf

*) *Alberti* I. c. 10. *Filander* **in den Anmerkungen zum** I. Cap. d. IV. **Buches des** *Vitruvius. Dan. Barbaro ad Vitruv. lib. III. c.* 3. *Palladio I. c.* 20. *Scamozzi VI. c.* 2. *Parte II.*

der Erde stehen; und die Capitäle ihre Köpfe, damit sie die darauf ruhende Last desto besser tragen mögen. In der Chinesischen Architectur finden sich Säulen ohne Capitälen, als in der Griechischen ohne Basen; und nimmt man die Beyspiele dieser Völker zusammen und vereinigt sie, so hat man die Säule ohne Fuß und Capital, als sie nach dem Scamozzi zuerst von den Egyptern gebraucht ward *). Aus allen diesen ersiehet man, daß anfangs bloße Pfosten zur Unterstützung des Daches in die Erde gesetzet worden, und daß man erst hernach oben und unten die vorerwähnten Bretter hinzugefügt, die man in den folgenden Zeiten verschönert und gar leicht in die Hohlkehlen, Puhle, Einziehungen, Wülste, Stäbchen, und andern Glieder verwandeln konnte, aus denen die Capitäle und Basen bestehen.

Ueber den Capitälen läuft das **Epistylium** oder die Architrave hin. Diese ist nichts als ein Balke, der herizontal über die gerade aufrecht stehenden gelegt ist. Auf ihr ruhet das Dach; und da dieses weit hervor-

*) *Lib. VI. c. 2. Part. II.*

hervorspringt, so werden dadurch die drunter liegenden Theile des Gebäudes gegen den Regen gedeckt und die Cornische hervorgebracht, die man die Crone oder den Traufstein nennen kann *), und folglich ein wesentliches Stück des Aufsatzes und Gebälkes ausmachet. Die Balken (*mutuli*) der Cornische bedeuten die Sparren, die das Dach unmittelbar tragen; und daher siehet man sie an dem Tempel der Minerva zu Athen und an andern alten Gebäuden noch hängend **). Zwischen der Cornische und der Architrave liegt die Frise, worin man die Köpfe der andern Balken gewahr wird, welche inwendig die Böden oder Decken tragen ***). Sie werden durch die Triglyphen der Dorischen Ordnung und durch die (mensole) Schlußsteine der zusammengesetzten Ordnung am Colisco, die Vignola und Serlio so fleißig kopirten, sehr deutlich bezeichnet. Wird man aber in

*) *Vitruvio del Barbaro, lib. III. c. III. lib. IV. c. II.*

**) *Le Roi Monumens de la Grece, Part. II.*

***) *Le Roy Ruines des plus beaux monumens de la Grece, Part. I. p. 21. Part. II. p. 7. Planche V. fig. I.*

dem Aufsatz und Gebälk keiner Triglyphen, keiner Schlußsteine, keiner Sparrenköpfe gewahr, so kommt es daher, weil man angenommen, die Balkenköpfe wären mit einer Bekleidung von Brettern bedeckt, die darüber her genagelt werden. An der Decke des Dorischen Tempels des Theseus in Attika bemerkt man etwas ganz besonders, dies nemlich, daß von jeder Triglyphe große Marmorbalken weglaufen, und folglich die erste Art mit Holz zu bauen andeuten. Etwas ähnliches siehet man an einigen Ruinen in Ober-Egypten, wo man über den Capitälern jeder Säule die Köpfe großer Granitbalken gewahr wird, über welche zwey große Marmorblöcke querüber gelegt sind und davon der öberste mit einer vorspringenden Hohlkehle versehen ist, um die unern Säulen zu decken *).

Das reichste Gebälk und Aufsatz mit Architrave, Frise und Cornische mit allen ihren Gliedern ist also und bedeutet nichts, als die Lage und Ordnung der verschiednen Balken, die zur Decke und dem Dache erfordert

*) *Voyage d'Egypte & de Nubie par Norden. Vol. II.*

fordert werden. Wollte man aber dagegen annehmen und einwenden, daß die Köpfe der Balken, welche die Decke tragen, die Architrave durchschnitten und in selbiger ihre Befestigung hätten; so würde man eben dadurch den Ursprung der architravirten Cornische (corniei architravate) angeben, gegen welche nach meinem Bedünken mancher mit wenigem Grunde zu Felde zieht.

Mit mehrerm Rechte streitet man gegen die doppelten Cornischen der Gebäude, die mehr als ein Stockwerk haben; denn was hat der hervorspringende Haupt-Theil oder der Traufstein der Cornische, der eigentlich zum Dache gehöret, mit dem untern Stockwerke zu thun? Dies müßte mit einer blossen Architrave gekrönt seyn, als sich in dem Innern des einen Tempels zu Pesto *) zeiget; oder aber mit einer einfachen schlechten Binde, als die berühmtesten Meister mit großem Verstande sie an einigen neuern Pallästen angebracht haben **).

Aus

*) Siehe *Vitruvio di Galiani lib. III. c. 1. not. 5. pag.* 102.

**) So sind der Pallast Gaffarelli und Pandol-

Aus dem Dache oder Giebel des Hauses, welche an beyden Seiten abhängig gemacht

dolfini beyde nach Rafaels Zeichnung, und nach selbigen und dem Pallast Ranucci in Bologna von Palladio eben daselbst der Pallast Magnani durch Domenico Tibaldi gebauet worden. Gegen letztern gerade über steht der Pallast Malvezzi von drey Säulenordnungen auf gewöhnliche Art, man weis nicht, ob nach Vignola's oder Serlio's Zeichnung. Man kann daselbst mit einem Blicke sich überzeugen, daß der Pallast Magnani als ein Ganzes gefalle, worin Harmonie und Einheit ist; keinesweges aber der Pallast Malvezzi, der drey verschiednen auf einander gesetzten Häusern ähnlich siehet. Will man aber dennoch die Gewohnheit mehrerer Ordnungen in einem Gebäude beybehalten, auch jeder ihre Cornische, Traufstein und übrigen Glieder geben, so müßte man doch wenigstens die untere Cornischen weniger hervortreten lassen, damit die Absicht der obersten desto besser in die Augen fallen mögte. Es giebet dies dem Gebäude Anstand und Majestät, wie man sich davon an dem Hause Ruccellai in Florenz nach des Alberti Zeichnung, an dem Pallast Riccardi, Strozzi und Farnese zu Rom, an der Markus-Bibliothek des Sansovino und an dem Pallast Grimani Calergi, jetzt Vedramino, zu Venedig überzeugen kann.

macht wurden, damit das Regenwasser davon ablaufen mögte, entstunden die Frontons der prächtigsten Gebäude und Tempel *). Die Griechen hielten sie sehr flach. Abhängender machte man sie schon in Italien, wo das Clima nicht so gelinde ist. In Norden, wo vieler Schnee fällt, sind sie ungemein steil, und an den alten Gebäuden in Egypten, wo gar kein Regen fällt, findet man keine Spuhr davon.

So wäre also das Scelett der Hütte entstanden; und zugleich die Intercolumnia mit ihren Theilen und ihren Frontons. Die Pfosten, welche die Architrave trugen, wurden anfänglich nicht weit von einander gesetzt, damit nemlich die Architrave durch die darauf liegende Last des Daches und ihre eigne zu große Länge nicht geschwächt werden und brechen mögte. Dieses hatte aber seine Unbequemlichkeit, weil man durch die Intercolumnia alles herdurch bringen mußte, was man bedeckt halten und ins Haus hereinbringen wollte. Man dachte

*) Postea quoniam per hibernas tempestates tecta non poterant imbres sustinere, fastigia facientes, luto inducto proclinatis tectis stillicidia deducebant. *Vitruv. II. c. 1.*

dachte also auf die Erweiterung der Inter-columnien, doch so, daß die Architrave keine Gefahr dabey litte; und dies erhielt man dadurch, daß man in die gerade aufstehenden Pfosten zwey gegen einander hängende Hölzer befestigte, die als Arme in die Architrave faßten, und folglich einen Theil ihrer Last tragen halfen; welches denn der Ursprung der Intercolumnien und der gewölbten Galerien ist.

Das schönste Beyspiel eines solchen Kunstwerkes ist die bedeckte hölzerne Brücke zu Baßano, welche Palladio angegeben und zu unsern Zeiten durch den Archimedes in der Mechanik, den Bartolmeo Ferracina, repariret worden ist. Man siehet da die Arme, die in die Architrave fassen und die Bogen der Brücke ausmachen; und an der darüber herlaufenden Galerie sieht man fast alle bisher beschriebnen Theile; so daß die Glieder, woraus sie bestehet, ihr zugleich Stärke und Festigkeit geben und eben so viele Zierrathen werden, die das Eigenthümliche der wahren Schönheit an sich haben, d. i. würklich nützlich sind und gefallen.

Diese

Diese vorbenannten Stützen der Architrave gaben nicht nur die Veranlassung zu den Arcaden; da sie auch inwendig zur Unterstützung der Böden gebraucht wurden, gaben sie auch Anlaß zu den Gewölbern; und aus der mehr oder mindern schiefen Richtung, in welcher sie unter den Boden faßten, oder auch aus der Verschiedenheit ihrer Verbindung untereinander entstunden die verschiednen Arten der Gewölbe, der mehr oder weniger gebrochenen, der Creuz- der Tonnen- der Ohrgewölber u. s. w. wie an der andern Seite aus der verschiednen Art, womit sie die Architrave stüßten, die ganzen und gedruckten Bogen, ja so gar auch die zusammengesetzten und Spitzbogen entstanden sind.

Um sich immer mehr gegen die Witterung in Sicherheit zu setzen, kam man auf den Einfall, die Lücken zwischen den gerade aufstehenden Pfosten mit Brettern zu verschlagen, in denen man jedoch zur Bequemlichkeit und Nutzen Thür und Fenster offen ließ. Und hieraus ist die sogenannte Architettura *di basso rilievo* entstanden, wo die Säulen nur zur Hälfte oder um zwey Drittheile aus der Mauer hervortreten und so

viele

viele Riegel vorstellen, die das Gebäude verbinden und zusammen halten; woher aber die eingeblindeten Säulen (*collonne nicchiate*) ihren Ursprung haben, die in der Florentischen Schule so gänge und gebe sind, und von denen sich im Alterthum vielleicht nur ein einziges Beyspiel findet*), weis ich nicht anzugeben.

Füllte man statt des Bretterwerks jene Lücken mit horizontal über einander gelegten Blöcken aus, so daß in der Mitte der zu oberst liegenden die Köpfe der darunter liegenden zusammentrafen, so hatte man ein Vorbild der Buckeln alla Rustica, womit das Mauerwerk gezieret wird.

Da man auch den Grund der Gebäude gegen die Feuchtigkeit versichern wollte, setzte man sie auf Pfosten, die ein über den andern stunden, und füllte das Mittel mit Erde aus. Hievon schreiben sich die Sockel, die Piedestals, die Grundmauren her **). Damit auch die Erde, wegen ihrer eingesogenen Feuchtigkeit, nicht auswei-

chen

*) *Antichi Sepolcri di Pietro Santi Bartoli, monumetumque Verannii in via Appia.*

**) *Scamozzi lib. VII. c. III. p.* 11.

chen und die Sockel selbst mit der Zeit in Unordnung bringen mögte, legte man äusserlich schief anliegende Hölzer, als so viele Widerlagen, dagegen. Hieraus entsprungen die Böschungen (*scarpe*), die man dem Mauerwerk giebt, um es desto dauerhafter zu machen, wie die Egypter fast immer zu thun gewohnt waren.

Auch scheinet nicht mehr bezweifelt werden zu können, daß die Vorlagen der Brücken, wodurch der schnelle Strohm gebrochen und das Gebäude gegen den Stoß der antreibenden Dinge geschützt wird, nicht von den Pfählen hergenommen seyn sollten, die man aus gleicher Absicht an den hölzernen Brücken anzubringen pflegt, und schon an Cäsars berühmter Brücke über den Rhein angebracht findet.

Folgt man dergleichen Spuhren, so kann man vermittelst derselben auf den Ursprung andrer besondrer Dinge in der Baukunst zurückgehen. Um sich z. E. gegen Wind und Wetter desto besser zu verwahren, brachte man über die Thüren und Fenster zwey kleine abhängig stehende Bretter an, damit das Wasser an beyden Seiten

desto leichter ablaufen konnte *). Dies waren die Modelle zu den **Frontons**, die man über die Thüren, Fenster und Nischen gemeiniglich spitz, oft aber auch rund, und der Mannigfaltigkeit wegen zuweilen auch spitz und rund abwechselnd zu setzen pflegt. Thüre und Fenster werden dadurch gegen Regen- oder Schneewasser gedeckt; sie sind also von großem Nutzen. Ganz unnütz hingegen ist es ein spitziges Fronton in ein rundes hinein zu setzen, als **Michelangelo** zuerst that. Auch sind, wie Palladio sagt **), diejenigen wider Vernunft und Absicht, die sich in der Spitze theilen; noch mehr aber diejenigen, die verkehrt gegen einander stehen und in der Mitte eine Vertiefung oder Traufe haben, wovon **Bernardo Buontalenti** der Erfinder war.

Wollte man die Haupt-Thüre zu desto größerer Bequemlichkeit noch besonders gegen das Wetter decken, so mußten die darüber

*) An dem Thurm des erzbischöflichen Gebäudes zu Bologna sind zwey Steine auf eben beschriebene Art und ohne weitere Verzierung über dem Wapen des Cardinal Paleotto angebracht.

**) *Lib. I. c. 22.*

über liegenden Bretter weit hervortreten: und damit sie eine Hältniß krigten, mußte man sie mit Pfeilern stützen. Dergleichen findet man in Teutschland viele, und werden Bänke und Stühle darunter gesetzt, worauf man sich in Sommer-Abenden lustig zu machen und zusammen zu kommen pflegt. Hieraus ist auch nicht schwehr zu ersehen, wie aus diesen Erkern die Gallerien und bedeckten Gänge der Tempel mit ihren Frontons entstanden sind.

Solte man die viereckigten Felder (*riquadri*) an den Facaden der Palläste und Kirchen, die in die Mauer hineintreten und in welchen oftmals Basreliefs enthalten sind, oder auch die größern Felder, die zwischen den Pilastern und Fenstern in den übriggebliebnen Raum eingeschnitten sind, nicht als eine bretterne Bekleidung der Gebäude ansehen können, die am Rande jener Felder abgeschnitten worden? **Rafael, Vignola, Domenico Tibaldi** und besonders **Genga** waren mit dieser Art von Verzierung nicht sparsam.

Die marmornen Treppen hatten gewißlich ihren Ursprung von Holzblöcken, die

stufenweis auf einen abschüßigen Grund hinter einander gelegt waren. Und die Balcons und Gänge mit **Gitterwerk** sind vielleicht ursprünglich nichts anders als Leitern oder Rechen, die man in den ältesten Zeiten quer vor die Ein- und Ausgänge des Hauses gelegt, um zu verhindern, daß Vieh und Kinder sich nicht ins Feld verlaufen mögten.

Die verschiednen Arten von Bäumen, die man täglich verarbeitete und um sich sahe, einer schlank als die Tanne, der andre kurz und dick als die Buche, konnten den ersten Gedanken zu den verschiednen Säulenordnungen der Architectur angeben, sobald man aus der ersten Barbarey herauskam und darauf dachte, die Wohnungen nach ihrem verschiednen Gebrauch und Form etwas auszuschmücken und zu verändern. Es ist nicht schwehr zu begreifen, wie man von dem Gebrauch der dickſten Stämme, an die man oben und unten starke plumpe Bretter angebracht und auf die man die Cornische die aus einer kleinen Anzahl von Theilen bestehet, gelegt — und von dem Gebrauch schlankerer Bäume, bey denen man das Gegentheil gethan, auf den Entwurf und ersten Gedanken der dorischen und korinthi-

rinthischen Ordnung gekommen sey, die endlich sich so verschönerten, daß ein berühmter teutscher Gelehrter kein Bedenken trug zu sagen: Gott hätte sie dem Menschen unmittelbar offenbaret, weil ihre Erfindung die Schranken und Kräfte des menschlichen Verstandes zu weit überschritte *). Wenigstens ist jenes ganz natürlich zu denken; und es ist zu weit hergeholt, wenn man mit den angesehensten Schriftstellern **) annehmen wollte, die verschiedenen Säulenordnungen hätten ihren Grund darin, daß man sich vorgenommen die Stärke des männlichen, die Behändigkeit des weiblichen Ge-

 schlechts,

*) Quamuis negari nequeat inesse receptio atque ab antiquissimis temporibus ad nos perductio ordinibus architectonicis talem venustatem et eiusmodi decus, quod distincte quidem vix exprimi possit, sed in quo animus tamen spectatoris intelligentis plane acquiescat et placida quadam voluptate perfundatur, ita quidem vt Sturmius putauerit Doricum et Corinthium ordines ab ipso Deo immediate fuisse hominibus reuelatos cum eorum elegantia vires humanas plane superare videatur &c. *In Comment. Petropolit. ad annum* 1739. *Kraftii Specim. emendationis Theoriae ordinum Architectonicorum.*

**) *Vitruv.* IV. c. 1. *Alberti* IX. c. 6.

schlechts, und endlich auch sogar die jungfräuliche Zierlichkeit nachzuahmen, nach welchen Proportionen man denn die Maassen der Säulen und alles übrige dazu gehörende eingerichtet hätte.

Aus gleichen Gründen konnte die Ungleichheit und Rauhigkeit der Baumrinden, nicht aber die Falten der weiblichen Kleidungen *), das Reifen und Caneliren der Säulen veranlassen **). Und es ist sehr wahrscheinlich, daß der alte Meister, der die Füßen einiger Säulen des Tempels unter Tivoli ***) mit Blättern ausschmückte, durch die plantas parasiticas dazu gebracht wurde, die sich an den Stämmen der Bäume heraufschlingen, an deren Wurzeln sie Fuß gefasset haben.

Gleichfalls von Bäumen und ihren Eigenschaften nahmen die Architecten das Blätterwerk, die Rosen, die Festons und andre

*) *Vitruv.* IV. c. 1.

**) Frezier, der die Architectur philosophisch abgehandelt, ist derselben Meynung; und es freuet mir, daß sie mit der meinigen zusammentrifft. S. seine Abhandlung über die Säulenordnungen.

***) *Palladio* IV. c. 25.

andre Dinge, womit sie die einzelnen Theile ihrer Gebäude ausschmückten, welche sich mit der Länge der Zeit zu einer Kostbarkeit und Pracht erhoben, die man noch immer an den Werken der Alten bewundert.

Um zum Schluß zu kommen, es giebt nur zwey Hauptmaterien, womit man zu bauen pflegt; Stein und Holz. Das Holz, welches die Natur schön und geschmückt auf den Feldern wild wachsen läßt, enthält, wie wir gesehen haben, alle ersinnlichen Modificationen der Architectur, selbst diejenigen, die als die Schwibbögen, Gewölbe und opus rusticum am mehresten stein=artig zu seyn scheinen. Stein und Marmor hingegen enthalten ihrer sehr wenige; sie behalten immer in gewisser weise etwas von dem rauhen, wilden, unförmlichen Wesen, worin man sie in ihren unterirdischen Höhlen und Klüften antrifft. Und eben dies ist, wo ich nicht irre, der Grund, warum in der Architectur das Holz die Mutter aller übrigen Materien ist, wenn ich mich so ausdrücken darf, die allen übrigen ihre eigene besondern Formen mittheilet, und warum alle Völker gleichsam aus gemeinschaftlicher Verabredung in ihren Gebäuden von Bruch=

und Mauersteinen oder andern Materialien nichts als Holz nachgeahmt und nachgebildet haben. Die Baumeister konnten dadurch, wie schon gesagt, ihren Werken nur Einheit und Mannigfaltigkeit geben; ihre Absicht bestand hernach nur darin, durch die dauerhaftesten Materien die Modificationen und Schönheiten der minder dauerhaftern zu verewigen, als ihre Kunst, die die Nothwendigkeit erfunden, aus den Hütten in die Palläste übergieng, und durch die Verschwendung ihre größte Vollkommenheit erhielt *). Sind die Architecten nur auf diese Art Freunde der Unwahrheit, als unser oben angeführter Philosoph sie nennen wird, so kann man auch hier mit Recht sagen: *Che del vero più bella è la menzogna.*

Uebrigens wird mans ihm keinen geringen Dank wissen, wenn durch seine Schwürigkeiten diese wichtige und neue Frage entschieden

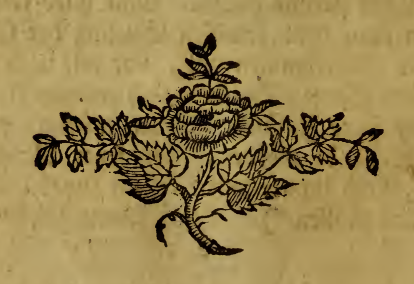
*) On peut y joindre cet art, nè de la necessité & perfectionné par le luxe, l'Architecture, qui s'étant elevé par degrez des chaumieres aux palais, n'est aux yeux du Philosophe, si l'on peut parler ainsi, que le masque embelli d'un de nos plus grands besoins. v. *Discours préliminaire de l'Encyclopédie.*

schieden werden wird, die dem ersten Anschein nach gerade zu die prächtigsten Gebäude, die noch dazu von den größten Kennern im größten Werthe gehalten werden, übern Haufen zu werfen und von Grund aus die edelste Kunst vernichten zu wollen schien, die mit Recht und wie ihr Name im Griechischen es schon andeutet, aller übrigen Meisterin und Königin genannt werden kann.

Auch die Künstler werden es ihm verdanken, wenn er die besondern Mißbräuche sichtbar machen wird, die sich eingeschlichen haben können, vornemlich diejenigen, die in einem verkehrten Gebrauch der Materialien ihren Grund haben. Man wird sonst, wenn man dem gewissen Einsturz der Gebäude zuvorkommen will, vor wie nach zu Ketten, eisernen Bändern und ewigem Ausflicken seine Zuflucht nehmen müssen, und die Gebäude werden, wie jener Meister sagt, noch immer mit Nesteln zugebunden werden müssen *). Nach seinen gelehrten

*) *Lettera del Vignola nei Dispareri in Materia di Architettura &c. di Martino Bassi Milanese, e Malvasia P. II, della Felsina Pittrice vita di Pellegrino Tibaldi &c.*

Consultationen, seinem vortreflichen Vortrage, und vornemlich den Fabeln und Erzählungen, womit er alles vor den gemeinen Mann einzukleiden weis, ist zu hoffen, daß sich die Architectur von manchen durch eine blinde Practik hereingebrachten Irrthümern säubern werde. Er wird uns wieder auf den rechten Weg führen, und sich dadurch ein Verdienst ums menschliche Geschlecht machen, wie Socrates vorzeiten, der vielleicht eine Veranlassung war, daß in manchem schon errichteten Staate verschiedne Gesetze gebessert und viele Mißbräuche abgeschafft wurden, da er selbst zur Errichtung eines ganz neuen Staates zu spät gekommen war.

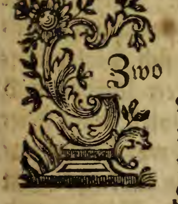


Versuch
über
die Mahlerey.



Versuch über die Mahlerey.

Einleitung.



Zwo Hauptursachen scheinen zu verhindern, daß in den schönen Künsten und Wissenschaften nicht mehrere gute Köpfe hervorkommen. Eine, daß die mehresten Väter ihre Söhne zu ganz andern Studiis zwingen, als wozu die Natur

Natur sie bestimmte; die andre, daß wenn auch junge Leute ihrer natürlichen Neigung überlassen, man sich in ihrem Unterricht doch nicht immer des zweckdienlichsten Weges bedienet.

Die erstere zu heben, müßte, wie doch täglich geschiehet, es nicht von der Willkühr eines jeden Vaters und einfältigen Mannes abhängen, seine Söhne oder Untergebnen dieser oder jener Kunst oder Wissenschaft, je nachdem es ihm in den Sinn kommt, zu bestimmen. Es hat diese Gewohnheit sehr üble Folgen; denn siehet man nicht auf den Grund,

den die Natur selbst legte,

als der Dichter sagt, so sind diese vernachläßsigten Grundlinien der Natur eben so viele Anleitungen zu Nebenwegen; und so bleibt mancher oft unter dem großen Haufen unbemerkt, der besser geleitet sich hätte sichtbar und seinem Jahrhundert Ruhm und Ehre machen können. Es wird wohl Niemand in Abrede seyn, daß wer seinem natürlichen Hange folgt, nicht in kurzer Zeit es sehr weit vor sich bringen könne; und daß im Gegentheil ein andrer, der immer gegen den Strohm und gegen sich selbst an-

arbei-

arbeiten muß, wenig oder nichts von der Stelle kommen könne. Also scheinet der mehresten jungen Leute Wahl ihres Standes für den Staat eine Sache von großer Wichtigkeit zu seyn; und vielleicht würde dieser wichtige Endzweck nicht übel erhalten, wenn der Landesherr in den öffentlichen Schulen scharfsichtige Männer ansetzte, ihre verschiednen Neigungen bey Zeiten auszuforschen. Durch Vorzeigung von mathematischen, musicalischen und andern Instrumenten und Merkwürdigkeiten, und durch Versuche andrer Art würden sie gereizt und genöthigt werden, ihr Genie zu verrathen. Man würde es machen als der schlaue Ulysses, der denen Töchtern des Scyrus Schmuck und Waffen vorzeigte, und hiedurch den Achilles in Weiberkleidern unter ihnen versteckt gewahr ward *).

Wäre die erste Hinderung gehoben, so müßte auch die zweyte aus dem Wege geräumt werden, und der Unterricht als die Medicin nichts thun, als beständig denen Anzeigen der Natur zu Hülfe kommen. Hiernach müßte sich alles richten. Höchst unvernünftig und widersinnig ist es, alle, die

*) In Berlin, wo ein Philosoph regieret, geschiehet dieses.

die sich dem geistlichen- oder Krieges-Stande oder den Künsten widmen wollen, verschiedne Jahre hindurch auf eine und eben dieselbe Art zu behandeln; oder auch wie unter uns leider nur zu üblich ist, allen ohne Unterschied Dinge beyzubringen, die sie in erwachsenen Jahren größtentheils wieder verlernen müssen. Wählte bey den Römern ein junger Mensch den Soldatenstand, die Rechtskunde oder die Beredsamkeit, so ergab er sich, wie Tacitus sagt *), diesem Stande oder Kunst oder Wissenschaft ganz allein; er suchte sie ganz zu verschlingen. Um so mehr ist dies bey der Mahlerey nöthig; denn giebt es eine Kunst, wo außer natürlichem Genie ein besondrer anhaltender ununterbrochener Fleiß und Studium, ohne Nebenzerstreuung erfordert wird, so ist es wahrhaftig die Mahlerey — die Kunst, wo des Meisters Hand frey und ohngezwungen hervorbringen muß, was die Fantasie nur immer schönes oder fremdes ersinnen konnte, — die Kunst, deren Zweck es ist, das Flache zu erheben, das Dunkle zu erhellen, das Nahe zu entfernen und der

lein-

*) Et siue ad rem militarem siue ad iuris scientiam siue ad eloquentiae studium inclinasset id vniuersum hauriret. *Dial. de caussis corr. eloquentiae.*

Leinwand Geist und Leben zu geben; damit, durch ihre gelehrte Täuschung gezwungen, der Zuschauer sagen möge,

Wer hier die Wahrheit sieht, sieht nicht so gut als ich.

Vom ersten Unterricht des Mahlers.

Hat man durch verschiedne Proben ein Genie entdeckt, das von Natur zur Mahlerey bestimmt ist, so wäre es sehr übel gehandelt, dasselbe nach gewöhnlicher Art unterrichten zu lassen und mit dem Schwarm andrer Jungen in die lateinische Schule zu schicken. Statt der lateinischen Grammatik müßte man ihm die Grundsätze seiner Muttersprache beybringen: und statt der Briefe des Cicero ihm die Lebensbeschreibungen der Mahler lesen lassen. Zweyerley Vortheile entstehen hieraus: erstlich, daß ein solcher junger Mensch sich in seiner Sprache wohl auszudrucken lernt, eine Sache, die in den freyen Künsten nöthiger ist, als sich sagen läßt; zweytens, daß er dadurch gewisse seine Kunst betreffende Kenntnisse erhält. Auch wenn er findet, wie hoch Fürsten und große Herren die

Mahlerey geschätzt, wie reichlich sie jederzeit bezahlet worden sey, wird sich die Neigung von Tage zu Tage vermehren.

Sobald er den Rothstein führen kann, ist es, wie einige vielleicht denken, von keiner geringen Erheblichkeit, nach was für Figuren er zu zeichnen anfange. Die ersten Profile, die ersten Hände und Füße, die er zeichnet, müssen von den besten Meistern seyn, damit Auge und Hand vom ersten Anfang an in den schönsten Formen und Proportionen unterrichtet werde*). Einem jungen Menschen, der nach einem mittelmäßigen Meister zu copiren angefangen hatte, um sich hernach an Rafaels Werke zu geben, und wie er sagte, sich erst aus dem Gröbesten heraus zu arbeiten, antwortete ein

*) Stultissimum credo ad imitandum non optima quaeque proponere. *Plin. I. Ep. V.*
Et natura tenacissimi sumus eorum, quae rudibus annis percipimus, vt sapor quo noua imbuas, durat, nec lanarum colores, quibus simplex ille candor mutatus est, elui possunt et haec ipsa magis pertinaciter haerent, quae deteriora sunt. Nam bona facile mutantur in peius: nunc quando in bonum verteris vitia? *Quintil. Inst. Orat. I. c. I.*
Frangas citius quam corrigas, quae in prauum induruerunt. *Id. ibid. c. III.*

ein geschickter Meister, zwar mit einem Wortspiele, aber richtig: **Du wirst dich hereinarbeiten.** Ein Künstler aber, der sich von Kindheit an einen schönen Charaкter im Geiste gebildet, wird das häßlichste Model zu veredeln wissen: da er hingegen, an eine schlechte Manier gewöhnet, selbst eines Pyrgoteles und Glykons Werke verderben würde, wenn er sie einmal zeichnen und copiren sollte.

Quo imbuta recens
Seruabit odorem testa diu.

Weiter müßte man dem jungen Menschen römische Münzen und von den Griechischen einen und den andern schönen Kopf zeichnen lassen, nicht zwar aus vorangeführter Ursache, als damit er, so zu sagen, die Leute, die er mit der Zeit einmal mahlen soll, von Angesicht zu Angesicht kennen und in Zeiten lernen möge, nach dem Erhobnen zu arbeiten. Dieses giebt zum wahren Licht und Schatten und Helldunklen, wodurch sich die verschiednen Gestalten der Dinge eigentlich unterscheiden, die beste Anleitung: und daher ist es für den Anfänger immer nützlicher nach dem Runden, sollte es auch von mittelmäßiger Arbeit seyn, zu zeich-

nen, als nach den schönsten Bildern vom Papiere.

Höchst nützlich wird es ihm auch seyn, in Thon oder Wachs modeliren zu lernen. Die alten und viele neuere trefliche Meister, Holbein, Poußin, Zampieri, die Caracci und andre, sind hierin lehrreiche Muster zur Nachahmung: und der größte Vortheil, den es bringt, ist, daß er das Erhobne, die Vertiefungen, und gewissermassen die Wahrheit der Dinge einsehen lernet, die er, nach dem Endzweck seiner Kunst, durch ein bloßes Bild als würklich darstellen will.

Alle seine Arbeiten und Zeichnungen aber müssen mit Lust gemacht und mit Fleiß ausgeführt werden. Fleiß ist bey den Anfangsgründen einer jeden Kunst und Wissenschaft vor allen Dingen nothwendig; und der krigt nie das Maaß in die Augen, der es nicht zuvor lange in den Händen gehabt hat.

Von der Anatomie.

Erst untersuchen wollen, ob die Anatomie einem Mahler nöthig sey oder nicht,

nicht, ist eben so viel, als untersuchen, ob zur Erlernung einer Wissenschaft Anfangsgründe nöthig sind; und es wäre eine verlorne Arbeit, zur Bestätigung dieser Wahrheit unnöthige Beweise von alten Meistern und den berühmtesten Schulen beyzubringen. Wer nicht weis, wie die Knochen beschaffen sind, worauf der Cörper ruhet; wie die Muskeln daran befestigt sind, die ihn bewegen; der versteht von allem nichts, was davon durch die Häute, womit sie bedeckt sind, durchscheinet. Es ist der edelste Gegenstand der Kunst. Versteht man nicht was man siehet, wie kan man es richtig nachmachen? Man sey dabey so fleißig, so aufmerksam als man will, der Fehler, die man dabey begeht, werden dadurch nicht weniger und sie selbst nicht geringer: so gehet es den Copisten, die aus einer Sprache abschreiben, die sie nicht verstehen, und den Uebersetzern, die sich an eine Materie wagen, der sie nicht gewachsen sind.

Wollte aber, welches doch selten der Fall seyn kann, ein Mahler sich damit begnügen, ohne weitere Absicht die Natur oder das Model, so er vor sich hat, genau zu copiren; so kann zwar bey ruhigen Stellun-

gen, wo kein Glied in Bewegung ist, das Model lange in derselben Stellung und also ein genaues Bild derselben bleiben; wie wird ers aber bey schnellen, gewaltsamen und solchen Handlungen und Stellungen machen, die nur einen Augenblick dauren, und die er weit öfterer vorzustellen hat? Das Model kann sich darin nur einen Augenblick oder sehr kurze Zeit halten; es wird zu leicht matt und giebt nach in Handlung und Stellung, die die Lebensgeister selbst nur auf einen Augenblick hervorbringen. Hat hier der Mahler die Grundsätze der Anatomie nicht wohl im Kopfe und weis er hier nicht, wie in verschiednen Stellungen die Theile des Cörpers auf verschiedne Art arbeiten; so wird er bey allem Gebrauch des Models sich dennoch von der Wahrheit entfernen, denn in selbigem siehet er entweder etwas ganz anders als er sehen will, oder er sieht es doch wenigstens sehr unvollkommen darinnen. Schlaff und todt werden diejenigen Theile werden, die am mehrsten leben sollten; und kalt und schläfrig diejenigen, die am mehresten Geist und Leben haben müßten.

Die Anatomie ist, wie ein und andrer vielleicht glauben mögte, nicht nur nöthig, um

um starke Cörper, an denen alles kantigt und hart ist, wohl vorzustellen. Nein. Auch bey minder starken Cörpern, selbst bey Weiber- und Kinder-Figuren, wo alles sanft und rund ist, muß die Anatomie zwar nicht stark angegeben, aber dennoch zum Grunde liegen. Es ist zu begreifen, daß ein Redner zu seinem Vortrage nicht weniger Logik gebrauche als der Philosoph zu seinen Schlüßen.

Ein jeder siehet also, wie nöthig es einem Mahler sey, die Anatomie zu lernen: ein jeder siehet auch ein, wie weit er sie zu lernen habe. Die Nervologie, die Angiologie, die Splancnologie und andere einzelne Theile derselben sind nicht für ihn; so wenig als die Kenntniß der Theile des Cörpers, die nicht in die Augen fallen, und die er dem Chirurgus und Medicus überlassen kann, weil sich der eine in seinen Operationen und der andre in seinen Verordnungen darnach zu richten hat. Dem Mahler ists genug die Structur des Scelettes, oder vielmehr die Figur der Verbindung der Knochen, welche die Armatur des Cörpers ausmachen, zu kennen; wenn er den Ursprung, Fortgang und Form der Muskeln weis, die das Knochengebäude bekleiden; und wenn ihm be-

 kannt

kannt ist, wie die Natur auf diesen Muskeln hier mehr dort weniger Fett vertheilet hat. Vor allen aber muß er wissen, wie durch diese Muskeln die Bewegungen und Stellungen des Cörpers hervorgebracht werden. Jeder **Muskel** pflegt aus zween tendinösen dünnen Theilen, davon der eine der **Kopf**, der andre der **Schwanz** genannt wird, und die sich beyde in den Knochen zu verlieren pflegen, wie auch aus einem fleischichtern Mittel zu bestehen, welches der **Bauch** heißet. Er würkt auf folgende Art. Der Bauch des Muskels schwellt in der Bewegung mehr als gewöhnlich auf. Sitzt nun der Kopf desselben fest, so nähert sich der Schwanz demselben auf eine ganz natürliche Art, und folglich muß sich auch der Theil, woran dieser befestigt ist, dem andern nähern, woran der Kopf fest sitzt. Oft arbeiten mehrere Muskeln zugleich, um eine Bewegung hervorzubringen; in diesem Fall schwellen auch mehrere auf. Solche Muskeln werden daher **verwandte** oder *amici* genannt. Die übrigen, die ihre Antagonisten sind, scheinen inmittelst schlaff und weich. So arbeiten und schwellen der biceps und bracchicus internus z. E. wenn der Ellenbogen krumm gemacht wird; und der gemellus, der bracchicus externus und der

der anconeus, die seine extensores sind, bleiben flach und ruhig. Etwas ähnliches geschiehet bey allen andern Bewegungen des Cörpers. Würken die flexores und extensores zugleich, so wird der Theil, wozu sie gehören, steif und unbeweglich; und heißet diese Arbeit der Muskeln tonisch.

Ueber alles dies hatte **Michel Angelo** sich vorgenommen eine vollständige Abhandlung bekannt zu machen; und es ist kein geringer Verlust, daß er seine Absicht nicht ausgeführet hat. Es deuchte ihm, wie **Condivi** dieses in seinem Leben erzählet, **Albrecht Dürer** sey hierin zu schwach, weil er nur von den Maaßen und Verschiedenheiten der Cörper handle, hingegen von den Bewegungen und Stellungen desselben, welches doch am wichtigsten, nichts sage. Deßfalls war seine Meynung, eine durch lange Erfahrung von ihm gefundne kunstreiche davon handelnde Theorie vor diejenigen herauszugeben, die sich auf die Bildhauer- und Mahlerkunst legen wollten. Wahr ist es, Niemand hätte bessere Regeln in der Anatomie geben können als eben er, der mit **Vinci** weiteifernd den berühmten Carton nackter Figuren verfertigte, wornach selbst **Rafael** studierte und in der Folge das jüngste Ge-

richt im Vatican ausgeführet wurde, welches immer die gründlichste Schule der Zeichnungswissenschaft bleiben wird.

In Ermangelung dieser Schriften des Michel Angelo können jedoch einem lehrbegierigen Künstler die andern dahin einschlagenden Werke eines Moro, eines Cesio, eines Tortebat und des berühmten französischen Bildhauers Bouchardon nützlich und behülflich seyn. Vor allem wird ihm die Anleitung eines tüchtigen Anatomici von großem Nutzen seyn. Dadurch kann er in wenigen Monathen so viel von der Anatomie fassen, als seine Kunst gebraucht. Die Osteologie wird ihm wenig Zeit kosten; und von der unendlichen Menge Muskeln, die die Herrn Myologen beschrieben, sind ihm 80. bis 90. vollkommen hinreichend; denn mit so vielen bringt die Natur auf eine äusserlich sinnliche Art alle Bewegungen hervor, die er jemals nachzumachen oder zu bilden haben mögte. Diese aber muß er gründlich und allen Fleißes studieren, sie behalten und ohne Anstoß sich ihrer eigenthümlichen Gestalt, Lage, Verrichtung und Spieles zu erinnern wissen.

Außer

Außer denen Cadavern können ihm verschiedne Anatomien in Gips lehrreich seyn. Man hat ihrer von verschiednen Meistern, einige sogar werden unter Buonarroti's Namen verkauft. Eine giebt es, woran alle Theile weit deutlicher und richtiger angegeben sind, als in den übrigen, und diese ist von Ercole Lelli, der in dieser Wissenschaft mehr vielleicht als alle übrigen Meister auf den Grund gekommen ist. Außer dieser seiner Anatomie hat man von ihm auch einige Theile des Cörpers, die er zum Gebrauch der Mahler in Farben und eben so vorgestellet, als sie sich nach weggenommener Haut dem Auge darstellen. Hieran siehet man durch Hülfe der verschiednen Farben und Formen die tendinösen und fleischichten Theile, den Bauch und die Extremitäten der Muskeln, auf eine bewunderungswürdige deutliche Art; und vermittelst der daran sichtbaren Direction der Fibern begreift man größtentheils ihre Würkung und ihr Spiel; so daß es ungemein nützliche und nie genug zu lobende Kunstwerke sind. Vielleicht würden sie noch nützlicher seyn, wenn die verschiednen Muskeln in verschiednen Farben vorgestellet wären; vornemlich diejenigen, die ein junger Anfänger leicht mit andern verwechseln könnte.

Der

Der mastoideus z. E. der deltoides, der sartorius, die fascia lata, die gasterocnemii sind dem Auge deutlich genug; ganz anders aber ists mit den Muskeln des Armes, des Rückens, denen rectis abdominalibus und verschiedhen andern. Diese zeigen sich bey weitem so deutlich nicht; weil sie sich in viel Theile zertheilen, und sich einander bedecken und durchschneiden. Würden aber, wie schon gesagt, die Muskeln selbst verschiedentlich gefärbt, so würde die Anatomie als eine Landcharte aussehen, auf der man durch Hülfe der Illumination die Gränzen der Länder, die einen Staat ausmachen, und das verschiedne Gebieth eines jeden Herren weit besser unterscheiden kann; und alle Arten von Verwirrung, Zweydeutigkeit und Zweifel würden damit gehoben werden.

Um die Zahl, Lage und Spiel der Muskeln zu behalten und ihre Würkung zu begreifen, muß von Zeit zu Zeit das Cadaver und die Gipsanatomie mit der Natur verglichen werden, so wie sie mit Haut und Fett bedeckt ist; vornemlich aber mit den Statuen der Griechen. Sie besaßen die Kunst, die Theile des menschlichen Cörpers weit besser zu characterisiren und auszudrücken,

cken, als wir zu thun im Stande sind; denn sie studierten das Nackte mehr als andre Völker, und hatten täglich eine schöne Natur vor Augen. Es ist eine gemeine Bemerkung, daß Muskeln, die vor andern stark gebraucht werden, an sich auch stärker und in die Augen-fallender werden. Hievon sind die Beinmuskeln der Tänzer und die Arm- und Rückenmuskeln des Schiffvolkes eine Bestätigung. Die Griechischen Jünglinge aber trieben beständig die verschiednen Arten der Gynnastik und erhielten dadurch durchaus gleich-geübte und ausgearbeitete Cörper, die in allen Theilen weit vollkommnere Modelle waren, als die unsrigen seyn können. Nach solchen studierten die alten Bildhauer; und da sie ohnedem die Anatomie kannten und einsahen, was für Muskeln in verschiednen Stellungen stärker und schwächer angegeben werden mußten, so wußten sie ihren Statuen die Bewegung und das Leben zu geben, das man nebst ihrem schönen Character noch immer bewundert.

Auch die alten Mahler sind ohne Zweifel zu gleicher Vollkommenheit gelanget. Die Vortreflichkeit der alten Griechischen Bildhauerkunst redet wenigstens zum Vor-

theil

theil der alten Mahlerey. Beyde Töchter der Zeichnungskunst, nach gleichen Model-len gebildet, durch gleiche Regeln gezogen, durch das gelehrte Auge ein und eben des-selben Volks beurtheilet, mußten sie wohl natürlicher weise gleichen Fortgang haben. Warum sollte man also nicht glauben, daß Apelles und Zeuxis in ihrer Art gewesen, was Agasias und Glykon in der ihrigen sind? Die Unvollkommenheiten der alten Schildereyen, die in unsern Tagen entdeckt worden, sind kein Beweis vom Gegentheile: denn es ist wohl zu bemerken, daß sie alle aufs Mauerwerk gemahlt worden, wo sie tausend Zufällen, besonders der Feuersge-fahr auf eine Art bloß gestellet waren, daß sie möglicher weise nicht dagegen in Sicher-heit gebracht werden konnten *). Auch sind sie größtentheils in kleinen Landstädten ver-fertigt und in einer Zeit, da man nach dem Zeugniß

*) Sed nulla gloria artificum est, nisi eorum qui tabulas pinxere: eoque venerabilior ap-paret antiquitas. Non enim parietes exco-lebant dominis tantum, nec domos vno in loco mansuras, quae ex incendiis rapi non possent. Casula Protogenes contentus erat in hortulo suo. Nulla in Apellis tectoriis pictura erat. Omnis eorum ars vrbibus ex-cubabat, pictorque res communis terrarum erat. *Plin. H. N. XXXV. c. X.*

Zeugniß der Alten selbst, die Kunst schon als ganz verfallen ansehen konnte *). Es ist also

*) Difficile enim dictu est, quaenam caussa sit cur ea, quae maxime sensus nostros impellunt voluptate et specie prima acerrime commouent, ab iis celerrime fastidio quodam et satietate abalienemur. Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora sunt in picturis nouis pleraque quam in veteribus? quae tamen etiamsi primo aspectu nos ceperunt diutius non delectant; eam iidem nos in antiquis tabulis illo ipso horrido obsoletoque teneamur. Quanto molliores sunt et delicatiores in cantu flexiones et falsae voculae, quam certae et seuerae? quibus tamen non modo austeri, sed si saepius fiunt, multitudo ipsa reclamat. *Cic. de Orat. III. art. XXV.*

Ινα δὲ μαλλον ἡ διαφορὰ τῶν ἀνδρῶν γένηται καταφανής, εἰκόνι χρήσομαι τῶν ὁρατῶν Τινι. εἰ δή τινες ἀρχαῖαι γραφαὶ χρῶμασιν εἰργασμέναι ἁπλῶς καὶ οὐδεμίαν ἐν τοῖς μίγμασιν ἔχουσαι ποικιλίαν ἀκριβεῖς δὲ ταῖς γραμμαῖς. καὶ πολὺ τὸ χάριεν ἐν ταύταις ἔχουσαι. αἱ δὲ μετ' ἐκείνας εὔγραμμαι μέν ἧττον ἐξειργασμέναι δὲ μᾶλλον, σκιᾷ τε καὶ φωτὶ ποικιλόμεναι, καὶ ἐν τῷ πλήθει τῶν μιγμάτων τὴν ἰσχὺν ἔχουσαι. τούτων μεν δὴ ταῖς ἀρχαι-

also nicht billig, in solchen Mahlereyen die größte Vollkommenheit suchen zu wollen: denn

ἀρχαιοτέραις ἔοικεν ὁ Λυσίας κατὰ τὴν ἁπλότητα καὶ τὴν χάριν. ταῖς δὲ ἐκπεπονημέναις τε καὶ τεχνικωτέραις ὁ Ἰσαῖος. Dion. Halic. in Iudicio Isaei, IV.

Vel quum Pausiaca toppes insane tabella.

\- - - - - -

Subtilis veterum iudex et callidus audis.
Horat. II. Sat. VII.

Sed haec quae a veteribus ex veris rebus exempta sumebantur, nunc iniquis moribus improbantur. Nam pinguntur tectoriis monstra potius, quam ex rebus finctis imagines certae. - - - Sed quare vincat veritatem ratio falsa, non erit alienum exponere. Quod enim antiqui insumentes laborem et industriam, probare contendebant artibus, id nunc coloribus et eorum eleganti specie consequuntur: et quam subtilitas artificis adiiciebat operibus autoritatem nunc dominicus sumptus efficit ne desideretur. Quis enim antiquorum non vti medicamento minio parce videtur vsus esse? At nunc passim plerumque toti parietes inducuntur. Accedit huc chrysocolla, ostrum, armenium: haec vero cum inducuntur etsi non ab arte sunt posita, fulgentes tamen oculorum reddunt visus; et ideo quod pretiosa sunt legibus excipiuntur, vt a domino non a redemptore repraesententur. *Vitruv. VII. c. V.*

Hacte-

dann es wäre nicht zu bewundern, wenn sie gar ohne alles Verdienst der Kunst wären. Da man aber dennoch nach dem Urtheil der Kenner in den mehresten derselben bey einigen Fehlern so viele Schönheiten findet, daß nach diesen allein zu urtheilen, sie Rafaels Schule zugeschrieben werden könnten, was muß man sich nicht von den ältern Schildereyen vorstellen, die auf leichter zu bewegendem Grunde, Holz, Leinwand und d. g. von den besten Meistern und in Zeiten verfertigt worden, da die Kunst noch im Flor war? — Von Schildereyen, die vor die mächtigsten Städte und größten Könige gemacht, und in einem Lande von so feinem Geschmack, als Griechenland war, so sehr bewundert wurden?

Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis. *Plin. H. N. XXXV. V.*

Nunc et purpuris in parietes migrantibus et India conferente fluminum suorum limum et draconum et elephantorum saniem nulla nobilis pictura est. *Plin. l. c. c. VII.*

Coepi excutere cur pulcherrimae artes periissent, inter quas pictura ne minimum quidem sui reliquisset vestigium. *Petron. c. LXXXVIII.*

Floruit autem circa Philippum et usque ad successores Alexandri pictura praecipue sed diversis virtutibus. *Quintil. Inst. Orat XII. c. X.*

den? Von Kunstwerken, die ein Plinius rühmte, von dessen Einsicht in ähnlichen Dingen, wir mehr als einen Beweis haben *)? Von Bildern endlich, die ein Julius Cäsar so theuer bezahlte, von dessen feinen Geschmack **) die alten Nachrichten voll sind? Muß man den Verlust dieser treflichen alten Werke nicht herzlich bedauren, die auch den neuern zum Gegenstande der Bewunderung und Nachahmung dienen könnten?

Doch, wir wollen uns nicht mit verlornen Dingen beschäfftigen und uns lieber desto treuer an diejenigen halten, die auf unsre Tage gekommen sind. Ein junger Mensch kann sich, wie schon gesagt, in der Anatomie durch Betrachtung der alten Statuen große Vortheile schaffen; und hätte er hierin gleich schon etwas vor sich gebracht, so

*) Sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex vno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. *Plin. H. N. XXXVI. c. V.*

**) Gemmas, toreumata, signa, tabulas operis antiqui semper animosissime comparasse. *Sueton. in Iulio c. XLVII.*

so bleibt ihm dennoch vieles zu thun übrig, um sich darin völlig vest zu setzen. Z. E. Man gebe die Zeichnung von den Schenkeln einer Figur, als des Laokoon, und lasse die Beine daran setzen, wie die Muskeln des Schenkels sie erfordern, denn diese sind die flexores und extensores derselben und verursachen nur diese keine andre Stellung. Man gebe bloß einen anatomischen oder andern Contour einer Statur und lasse den jungen Künstler die darin enthaltnen Theile hinzufügen und solche nach Maaßgabe des Conturns muskuliren, der in der ganzen Figur diese oder jene Stellung, Bewegung oder Kraft andeutet. Diese und ähnliche Beschäfftigungen wären Goldes-werht, um in kurzer Zeit in den Hauptgrundsätzen der Mahlerey fest zu werden; um so mehr, da der Künstler hernach seine Zeichnung mit der Statue oder dem Abguß derselben vergleichen, seine Fehler sehen und solche ausbessern könnte. Etwas ähnliches thun Schulmänner, wenn sie ihre Schüler eine übersetzte Stelle des Livius und Cicero wiederum ins Latein übersetzen und diese Uebersetzung hernach mit dem alten Originale vergleichen lassen.

Von der Perspective.

Mit der Anatomie muß von Anfang an die Perspective verbunden werden, denn sie gehöret wie jene zu den nothwendigen Grundwissenschaften eines Mahlers. Der Umriß eines Gegenstandes, denn man aufs Papier oder die Leinwand zeichnet, stellet nichts als die Durchschneidung der sichtbaren Strahlen vor, die von dem Rande des Objects ins Auge fallen, so wie sie durch ein Glas hervorgebracht werden würde, das sich in der Stelle des Papieres oder der Leinwand befünde. Ist der Stand des Objects jenseits des Glases gegeben und bestimmt, so richtet sich die Zeichnung desselben auf dem Glase selbst nach der Entfernung, Höhe, Stellung und Platze des Auges, das sich disseits des Glases findet, d. i. nach den Regeln der Perspective. Diese Wissenschaft verbreitet sich, wider die gemeine Meynung, viel weiter als auf die Decoration und Theater- und Plafend-Mahlerey. Der große Vinci sagt, sie sey Zügel und Ruder der Mahlerkunst. Sie lehrt das Zurückweichen der Theile, ihre Verminderungen, die anscheinenden Größen, wie die Figuren auf den Flächen gestellt, wie

sie

sie degradirt werden müssen, mit einem Worte, die allgemeinen Gründe der Zeichenkunst.

So zuverläßig reden die gründlichsten Meister davon. Sie sind weit entfernt, sie eine trügliche Kunst, eine ungetreue Gefährtin zu nennen, wie sich dieses einige Neuere haben entfallen lassen, die ihr nur folgen mögten, wo alles leicht und ohne Anstoß ist, und nicht daran gebunden seyn wollen, wo sie vom rechten Wege abführet *). Sie verrathen hiemit zu deutlich, daß sie weder die Perspective kennen, die Niemand überschreiten darf, weil sie auf geometrischen Grundsätzen beruhet, noch ihre eigne Kunst, die im strengen Verstande ohne jener Hülfe

*) Regula certa licet nequeat Prospectica dici
Aut complementum Graphidos; sed in arte iuuamen
Et modus accelerans operandi: at corpora falso
Sub visu in multis referens, mendosa labascit:
Nam geometralem nunquam sunt corpora iuxta
Mensuram depicta oculis sed qualia visu.

Du Fresnoy de Arte Graphica: und de Piles Anmerkungen darüber.

keinen Umriß zu zeichnen und kein Ziel zu treffen im Stande ist.

Auch verrathen diejenigen eine geringe oder gar keine Kenntniß der Kunst, die von der Perspective behaupten, sie wäre den Alten gar nicht bekannt gewesen; und dies weil in den mehresten alten Mahlereyen gegen ihre Regel gefehlet ist; gleichsam als ob man wegen der Fehler mittelmäßiger Meister die Geschicklichkeit der bessern in Zweifel ziehen oder gar läugnen könnte. Die Alten mahlten wie wir perspectivische Vorstellungen auf die Wände *); und auf dem Theater des Claudius Pulcher war eine unter andern so meisterlich ausgeführet, daß Krähen herbeygeflogen und sich auf gewissen darin gemahlten Dächern niedergelassen haben sollen **). Ja Dento hatte in einer Perspecti-

*) — ingressi sunt, vt etiam aedificiorum figuras, columnarumque et fastigiorum eminentes proiecturas imitarentur: patentibus autem locis, vti exedris, propter amplitudinem parietum, scenarum frontes Tragico more aut Comico seu Satyrico designarent. *Vitruv. VII. c. 5.*

**) Habuit et Scena ludis Claudii Pulcri magnam admirationem picturae cum ad tegularum similitudinem corui decepti imagine aduolarent. *Plin. H. N. XXXV. c. 4.*

Perspective so glücklich eine Treppe geschildert, daß ein Hund dadurch betrogen wurde und in vollem Laufe, um hinauf zu springen, dermaßen gegen die Mauer anrannte, daß er zur Ehre des Künstlers das Leben auf der Stelle lassen mußte. Aber bedarf es noch andrer Beweise? Vitruvius nennt ausdrücklich die Zeit und Erfinder dieser Kunst. Agatarchus, der zu den Zeiten des Aeschylus lebte, bediente sich derselben zuerst auf dem Theater zu Athen *). Anaxagoras und Democritus brachten sie darauf in Grundsätze und in die Form einer Wissenschaft; und gieng es hiebey als bey den mehresten andern Künsten, erst übte

*) Namque primum Agatharchus Athenio Aeschylo docente Tragoediam, scenam fecit et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti Democritus et Anaxagoras, de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem, certo loco centro constituto, ad lineas ratione naturali respondere: vti de incerta re certae imagines aedificiorum in scenarum picturis redderent speciem: et quae in directis planisque frontibus sint figuratae, alia abscedentia alia prominentia esse videantur. *Vitruv. in Praef. lib. VII.* cf. *Discours sur la Perspective de l'ancienne Peinture ou sculpture par Mr. l'Abbé Sallier in Mem. de l'Acad. des Inscriptions Tom. VIII.*

man sie aus und denn kam die Theorie hinter her. Ein Künstler, der die Natur genau beobachtete, mußte die beständige Art und Weise, womit sich die Gegenstände dem Auge darstellen, gehörig schildern; und diese beständige Art der Vorstellung ward erst hernach von den Meßkünstlern als nothwendig bewiesen und auf gewisse Lehrsätze gebracht. Nicht anders verfuhren Homer und Sophocles. Nach den feinesten Beobachtungen der Natur verfertigte der eine seine Iliade, der andre seinen Oedip; und Aristoteles konnte aus diesen Meisterstücken des menschlichen Verstandes die Regeln und Gesetze der Poetik desto leichter zusammen bringen. Von den Zeiten des Pericles also an war die Perspective schon in die Form einer Wissenschaft gebracht. Sie blieb auch nicht auf die Theater allein eingeschränkt; sie ward auch in die Schulen der Mahlerey übertragen, denn sie war der Mahlerkunst so nöthig als der Decoration. Pamphilus, der zu Sicyon eine der berühmtesten Zeichnungsschulen anlegte, lehrte sie öffentlich, denn er behauptete, die Mahlerkunst könne ohne Geometrie nicht bestehen *).

Sie

*) Infe (*Pamphilus*) Macedo natione fed primus in pictura omnibus literis eruditus, praecipue

Sie ward also in Griechenland vorzeiten vom Apelles, der des Pamphilus Schüler war, vom Protogenes und allen, die in der Kunst den größten Namen hatten *), gebraucht und ausgeübt, wie sie von Bellini, **Peter Perugino** und **Mantegna** unter uns gebraucht wurde, ehe **Titian**, **Rafael** und **Corregio**, die größten Lichter der Kunst, aufstunden.

Die Hand des Künstlers muß also bey allem, was sie auf Leinwand bringen will, von der Perspective geleitet werden. Hat er seyn Bild im Geiste entworfen, so muß er bestimmen, wie weit das Auge von der Leinwand oder dem Bilde entfernt seyn soll, dessen erste Figuren gemeiniglich als dichte hinter der Leinwand angenommen werden. Auch muß er bestimmen, wie hoch das Auge gegen den untersten Rand der Leinwand stehen soll, den man die **Grund-Linie** nennt. Mit dieser ist die **Horizontal-Linie** parallel, die durchs Auge geht; und

 der

pue Arithmetice et Geometrice sine quibus negabat artem perfici posse. *Plin. H. N. XXXV. c.* 10.

*) At in Aetione, Nicomacho, Protogene, Apelle iam perfecta sunt omnia. *Cic. de clar. Orat.*

der Punkt derselben, wo sich das Auge findet, heißet der Gesichtspunct, welchen man auf der Leinwand in die Mitte, rechts oder links setzen kann, wie es dem Künstler beliebt. Es ist aber hiebey zu merken, daß wenn der Gesichtspunct und der Horizont zu niedrig angenommen wird, die Flächen, auf welche die Figuren gestellet werden, zu sehr in einander laufen und sich verkürzen; und umgekehrt, wenn sie zu hoch genommen werden, alsdenn die Flächen steil und das Bild weder dunstig noch lüftig werden kann. Auch wenn der Punct der Entfernung zu weit ist, können die Figuren nicht degradiret werden, zu geschweigen, daß man sie auch nicht mit der gehörigen Deutlichkeit siehet. Ist er aber zu nahe, so wird die Degradation zu schnell und ist nicht angenehm.

Diese Puncte wohl zu stellen wird kein geringes Nachdenken erfordert. Kommt das Bild hoch zu hängen, so muß der Gesichtspunct niedrig genommen werden; und umgekehrt: damit die Horizontal-Linie des Bildes so viel möglich auch die Horizontal-Linie des Zuschauers werde. Es ist nicht mit Worten zu sagen, wie viel dies zur Täuschung beytrage. Würde ein Bild

sehr

sehr hoch gehangen, wie unter vielen andern die Mariä-Reinigung von **Paul Verone-se**, durch Le Fevre gestochen, gehangen worden ist; alsdenn muß der Gesichtspunct so niedrig genommen werden, daß er unter und nicht ins Bild falle; welches die Folge hat, daß alsdenn die Grundfläche desselben gar nicht gesehen werden kann. Nähme man hier den Punct im Bilde, so würden die Horizontal-Flächen dem Auge abhängig vorkommen und es würde scheinen, als wollten Figuren und Häuser übern Haufen fallen. Dennoch ist es wahr, daß in den gemeinsten Fällen man es so genau nicht nehmen müsse und daß es besser sey, den Gesichtspunct lieber etwas hoch als niedrig zu nehmen. Wir sind daran gewöhnt, unsers gleichen auf gleicher Fläche mit uns zu sehen; natürlicherweise werden also die Figuren eines Bildes mehr täuschen, die sich auf einer Fläche finden, welche derselben am nächsten kommt. Setzt man das Auge niedrig und verkürzt dadurch die Flächen, so treten die hintersten Figuren denen vördersten leicht auf die Absätze und man kann ihre Entfernungen nicht wol von einander unterscheiden.

Ist der Gesichts-Punkt nach der Stelle, worin das Bild zu hängen kommt, festgesezt, so muß auch der **Entfernungs-Punct** bestimmt werden. Und hier muß der Mahler auf dreyerley achten. Erstlich, daß er ihn auf einen Plaz seze, von wo der Zuschauer das ganze Bild mit einem Blicke übersehen könne; zweytens, daß er es deutlich sehen könne, und drittens, daß die Degradation der Figuren und andrer Gegenstände hinreichend merklich werde. Dies alles mit gewissen bestimmten Regeln entscheiden zu wollen, wäre bey der so sehr verschiednen Größe der Leinwand sehr weitläuftig. Man muß es größtentheils auf die Einsicht und das Ermessen des Mahlers ankommen lassen.

Sobald der Gesichts- und Entfernungspunct bestimmt sind, sobald ist die Zeichnung des Bildes der strengsten Regel unterworfen. Die Figuren sind alsdenn als eben so viele Säulen anzusehen, die auf verschiednen Puncten der Fläche errichtet werden sollen: und die ganze Composition muß erst mit der größten Genauigkeit in die Perspective gebracht werden, ehe die einzelnen Parthien der Zeichnung gesucht werden dürfen. Wer so verfähret, wird in der

Verklei-

Verkleinerung der Figuren nach Maaßgabe ihrer verschiednen Entfernungen gewiß nicht fehlen und den größten Meistern, besonders dem Rafael, folgen. In einigen seiner Skizzen sieht man eine Degradations-Scale angegeben *). So treu war er den Regeln der Perspective, deren genauer Befolgung man die große Würkung einiger Schildereyen des Carpazio und Mantegna zuschreiben will, ob sie gleich übrigens nicht gar zu kunstreich sind. Ein einzelner dagegen begangner Fehler verdirbt oftmals ganze Schildereyen des Guido, so anmuthig und edel sie auch sonst ausgeführet seyn mögen.

Weil nun der Beweis der Regeln dieser Wissenschaft sich auf die Lehre von den Proportionen, die Eigenschaft ähnlicher Triangel und die Durchschneidung verschiedner Flächen gründet; so wäre es, um dieselben gründlich und nicht als blinde Handgriffe zu wissen, nicht übel gethan, wenn der junge Künstler einen Auszug des Euclides studierte, womit er, wenn dabey bloß auf seine Kunst Rücksicht genommen würde, in wenigen Monathen fertig werden könnte. Einem Mahler wäre es un-

nütz,

*) De Piles Idée du peintre parfait Chap. XIX.

nüz, die Anatomie als Monro und Albinus zu treiben; und eben so unnüz wäre es ihm, sich mit Taylorn in die höchste Geometrie einzulassen, der die Perspective mit einer Tiefsinnigkeit abhandelte, die dem Meßkünstler ohnfehlbar mehr Ehre als dem Künstler Nuzen bringen kann.

Aber wenn auch, um jene Wissenschaft gründlich zu wissen, eine etwas längere Zeit erfordert werden sollte, so ist sie doch nie zu lang, wenn sie nothwendig ist. Man kann so gar freymüthig behaupten, daß in jeder Kunst die Methode die kürzeste sey, wo die Practik durch Theorie gelehret wird. Daher kommt es, daß mancher in dem Verhältniß mit größern Schritten vor sich kommt, als er gewiß ist nie einen Fehltritt zu thun; und daß andre, die durch keine Wissenschaft geleitet werden, furchtsam fortgehen und, als ich weiß nicht wer von ihnen sagte, den Weg mit dem Pinsel suchen, wie Blinde den Stab gebrauchen, um Wege und Stege zu finden, die sie nicht kennen.

Die Handgriffe müssen, wie schon gesagt, in allen Dingen auf die Grundsäze der Wissenschaft gegründet seyn. Hieraus kann ein jedweder die Nothwendigkeit folgern,

gern, daß die Optik, in Betracht des Lichtes und Schattens der Gegenstände, mit der Perspective auf gleiche Art getrieben werden müsse; damit die Schatten, welche von den Figuren auf die Flächen fallen, den rechten Gang nehmen, damit die Schlagschatten nicht mehr und nicht weniger sind, als sie seyn müssen, und damit die schönen Würkungen des Hell-dunkeln nicht wider die Wahrheit streiten mögen, welches über kurz oder lang einem jeden in die Augen zu fallen pflegt.

Von der Symmetrie.

Eben so wenig werden viele Worte erfordert werden zu zeigen, daß mit der Anatomie das Studium der Symmetrie verbunden werden müsse. Es würde zu nichts helfen, die Theile des menschlichen Cörpers und ihren Nutzen zu kennen, wenn man auch ihre Ordnung und Verhältnisse nicht kennete, die sie unter sich und mit dem Ganzen haben. Die griechischen Bildhauer unterschieden sich vor allen andern nicht nur wegen ihrer anatomischen Wissenschaft, sondern auch wegen der richtigen Proportion, die sie den Gliedern zu geben wußten. Polycletus machte sich durch eine

Statue einen großen Namen, welche die Regel genannt ward *), und von der die Künstler als einem richtigen Muster die Maaßen aller Theile des Cörpers abnehmen konnten **). Eben diese Maaßen können, um nichts von den Büchern zu sagen, die eigentlich davon handeln, noch heutiges Tages vom Apollo im Belvedere, vom Laokoon, von der Mediceischen Venus, vom Faunus, und besonders vom Antinous genommen werden, der das Model des gelehrten Poußin war.

Die Natur, die bey der Bildung des ganzen menschlichen Geschlechtes die höchste Vollkommenheit erreichet, erreicht sie nicht in der Bildung einzelner Menschen. In den Augen der Natur scheinen Dinge, die einen Anfang haben und schon sterben, da sie kaum zu leben angefangen, ein Nichts zu seyn. Sie überläßt gleichsam die Individua den untergeordneten Ursachen (*caussis secundariis*); und wenn auch zuweilen ein ursprünglicher Strahl von Vollkommenheit an ihnen

*) *Cic. in Bruto c.* 86.

**) Fecit (*Polycletus*) et quem Canona artifices vocant, lineamenti artis ex eo petentes velut a lege quadam; solusque hominum artem ipse fecisse, artis opere iudicatur. *Plin. H. N. XXXIV. c.* 8.

ihnen hervorleuchtet, so wird er doch durch den Schatten, der ihn begleitet, gar sehr verdunkelt. Die Kunst aber erhebt sich zu den Urbildern der Natur, sie sammlet die Blühten des Schönen, die sie hier und dar zerstreuet findet; sie verbindet sie in vollkommnen Modellen und stellt sie zur Nachahmung auf *). So that der Künstler, der die schönsten Mädgen von Croton vor sich hatte (Zeuxis), wie Casa sehr wohl sagt **), nichts anders, als ihre einzelnen Schönheiten Stück für Stück zu betrachten, welche sie von einer einzigen Schönen erborgt hatten, der er von einer jeden das ihrige wiederge=

*) And since a true know ledge of Nature gives us pleasure a lively incitation of it, either in Poetry or Painting, must of necessity produce a much greater. For both these Arts, as J said before, are not only true imitations of Nature, but of the best Nature, of that which is wrought up to a nobler pitch. They present us with images more perfect than the Life in any individual: and we have the pleasure to see all the scatter'd beauties of Nature united, by a happy Chymistry, without its deformities or faults. *Dryden's Preface to his translation of Du Fresnoy's Art of painting.*

**) Im Galateo. Siehe auch des Zeuxis Leben von Carlo Dati.

dergeben ließ, und hierauf sich hinsetzte diese zu schildern, überzeugt, daß eine so zusammengesetzte Schönheit die Schönheit der Helena seyn müsse. Eben das thaten schon zuvor die alten Bildhauer, wenn sie ihre Götter oder Helden in Erzt oder Marmor vorzustellen hatten; und Dank sey es der Härte der Materie, einige ihrer Statuen, die alle mögliche Vollkommenheiten in sich enthalten, welche man sonst nur in einer unendlichen Menge von Individuis zerstreuet gefunden haben würde, sind noch übrig geblieben, nicht nur als Muster einer richtigen Symmetrie, sondern auch der Großheit in den Theilen, des Anstandes und des Contrasts in den Stellungen und des edelsten Characters, den man sich nur vorstellen kann. Sie haben sich als Probiersteine jeder Art und als Spiegel der Schönheit erhalten *). Man sieht in ihnen

*) Ἢ θέος ἦλθ' ἐπὶ γῆν ἐξ ȣ̓ρανȣ̃ εἰκόνα δείξων Φειδία, ἢ συ γ' ἔβης τὸν θεὸν ὀψόμενος. *Anthol.*

Nec vero ille artifex, cum faceret Iouis formam, aut Mineruae contemplabatur aliquem, a quo similitudinem duceret sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam quam intuens in eaque defixus,

nen Regel und Beyspiel verknüpft; und wo große Meister geglaubt haben, sich mit glücklicher Kühnheit von den Regeln entfernen und nach den verschiednen Characteren, die sie zu bilden hatten, modificiren zu müssen. In der Nöbe, die als Juno ganz Majestät seyn muß, sind einige Theile geändert, welche man zarter und klein-feiner an der Venus siehet, die das Muster weiblicher Schönheit ist. Die Beine und Schenkel des Apollo im Belvedere, die etwas länger, als die gewöhnliche Proportion sind, tragen nicht wenig zu der Behendigkeit bey, die zu der Bewegung dieses Gottes so schön passen; und der außerordentlich dicke Hals vergrößert den Begriff der Stärke des Farnesianischen Herkules.

Man glaubt gemeiniglich, in Kinderfiguren wären die Alten nicht so glücklich gewesen, als in Figuren erwachsener Personen, besonders der Gottheiten, worin sie es so weit brachten, daß sie mit denenselben zugleich

fixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. *Cic. Orat. Art. II.*

Ex aere vero praeter Amazonem supra dictam (fecit Phidias) Mineruam tam eximiae pulchritudinis vt formae cognomen acceperit. *Plin. H. N. XXXIV. c.* 8.

gleich verehret wurden *). Und diese Meynung versicht man im Ernste, ohnerachtet man vorzeiten einem Amor von Praxiteles zu Gefallen nach Thespia gieng **); obgleich eben dieser Künstler vor die Stadt Parus einen Amor verfertigt, der eben so berühmt und eben so entheiligt ward, als seine Cnidische Venus ***), ob man gleich weis,

*) Προσκυνοῦνται γοῦν οὗτοι μετὰ τῶν θεῶν. *Lucian. Somnium.*

**) Idem opinor artifex (Praxiteles) eiusdem modi Cupidinem fecit illum, qui est Thespiis, propter quem Thespiae visuntur. Nam alia visendi caussa nulla est. *Cic. in Verrem de Signis.*

Αἱ δὲ Θεσπιαὶ πρότερον ἐγνωρίζοντο διὰ τὸν Ἔρωτα τὸν Πραξιτέλους. *Strabo lib. IX.*

***) Eiusdem et alter nudus in Pario colonia Propontidis, par Veneri Gnidiae nobilitate et iniuria. Adamauit enim eum Alchidas Rhodius atque in eo quoque simile amoris vestigium reliquit. *Plin. H. N. XXXVI. c. V.* Von der Cnidischen Venus hatte er wenige Zeilen vorher gesagt: Ferunt amore captum quendam cum delituisset noctu simulacro cohaesisse, eiusque cupiditatis esse indicem maculam. Der P. Harduin citirt zur Erläuterung dieser Stelle den *Val. Maxim.* VIII. c. II. und den Clemens von Alexandrien p. 38. Ἀφροδίτη δὲ ἄλλη ἐν Κνίδῳ λίθος ἦν, καὶ καλὴ ἦ. ἕτερος ἠράσθη ταύτης, καὶ

weis, daß die Engel zu der Glorie des heiligen Petrus des Märtyrers von Tyzian, die schönsten, die jemals aus dem Paradiese herabkamen, nach einem Abguß über die Antike geschildert worden sind *). Es heißt, die Alten wußten den Kindern die Weichheit nicht zu geben, die ihnen zuerst Fiamingo dadurch zu geben wußte, daß er ihre Wangen, Hände und Beine aufdunsete und ihren Kopf und Bauch in gleicher Verhältniß dicker machte. Diese Art ihrer Vorstellung ist jetzt fast durchaus angenommen. Man bedenkt aber nicht, daß diese ersten Entwürfe der Natur nur selten von dem Künstler nachgeahmt werden dürfen, und daß die erste zarteste Kindheit keine einzige gute Form an die Hand geben könne. Die Alten nahmen zu ihren Kinderfiguren das Alter von vier oder fünf Jahren, da das übermäßige Milchfleisch des Cörpers sich schon mehr vertheilet und die Glieder in die Umrisse und Proportionen zu treten anfangen, die schon andeuten, was sie dereinst einmal seyn werden; und dies ist um desto mehr zu merken, da man die Kinderfiguren in denen Basreliefs und Schildereyen

F 3

καὶ μίγνυται τῇ λίθῳ. Ποσίδιππος ἱςορεῖ ἐν τῷ περὶ Κνίδȣ.

*) Ridolfi im Leben des Tizian.

reyen immer zu einem gewissen Endzweck gebrauchet. Die schönen kleinen alten Amors zu Venedig, die mit den Waffen des Kriegesgottes spielen und das schwehre Schwerdt desselben aufheben, oder auch jener verschlagene Liebesgott auf der Danae des Annibal Caracci, der seine Pfeile wegwirft und dagegen seinen Köcher mit Golde anfüllet, sind Beweise davon. Was kann aber wohl mehr gegen die Natur und das Costume seyn, als der ersten Kindheit, dem zartesten Alter, das noch auf keine Art im Stande ist weder zu gehen noch auf den Beinen zu stehen, Dinge thun zu lassen, wozu sowohl Verstand als Kräfte erfordert werden *)?

Der junge Künstler wird die griechischen Statuen, sie mögen nun seyn von welchem Character oder Alter sie wollen, nie betrachten, ohne stets neue Schönheiten in ihnen zu entdecken; er kann sie nie genug zeichnen, wenn das sinnreiche Motto des Maratte in seiner Scuola wahr ist. Es ist dies eine Wahrheit, die selbst Rubens erkannte; denn ob er gleich in der schwehren niederländischen Luft erzogen war und sich

*) Bellori im Leben des Fiamingo und Algardi.

sich gemeiniglich an die bloße Natur hielt, so ahmte er dennoch in einigen seiner Werke die Antike nach, und schrieb sogar ein Buch von der Vortreflichkeit der alten Statuen und dem Gebrauche, den ein Mahler davon zu machen hätte. Und hat man gleich vom Tizian einen satyrischen Kupferstich, den man vielmehr den Pasquill der jungen Affen nennen könnte, die um den Laokoon herumsitzen, ihn nachzubilden, so hatte er doch dabey keine Absicht, als den Dumköpfen eines zu versetzen, die keinen Strich machen können, ohne einen Abguß oder Statue vor sich zu haben, wie jene Gelehrten des Montagne, die ohne Bibliothek keine zwey Zeilen zu schreiben im Stande sind.

Billig ists, daß ein Künstler seiner Kunst so gewachsen sey, daß er mehrentheils des Models entbehren könne. Aber um es so weit zu bringen, wie sauer muß ers sich nicht haben von Kindheit an werden lassen? wie viel Täge und Nächte muß er nicht vor den besten Mustern zugebracht haben? Die schönsten Kopfbildungen des Alterthums, des Merkurius in der Florentinischen Galerie, des kleinen Antinous, der jüngste Niobe, der Ariadne, des Alexander,

des Silenus, des Nil, und einiger Köpfe des Jupiter, die müßte er gleichsam durch öfteres Zeichnen auswendig gelernt haben; So auch die schönsten Figuren, den Apollo, den Fechter, die Venus nebst verschiedenen andern, wie Peter Testa sie auswendig gewußt haben soll. Mit solch einer Sammlung im Kopfe, mit solchen Probiersteinen der Schönheit kann er vielleicht einmal der Modelle entübrigt seyn und über die Natur, die ihm vorkommt, richtig urtheilen, auch nach Gelegenheit der Umstände Gebrauch davon machen.

Es ist übel gerathen, junge Leute frühzeitig in der Academie nach dem Nackten zeichnen zu lassen, zu einer Zeit, da sie an den schönen Proportionen noch keinen Geschmack und in der Symmetrie noch keinen hinreichenden Grund gelegt haben. Vernünftiger wäre es und nützlicher, erst spät nach dem Nackten zu zeichnen; denn nemlich, wenn man durchs Studium der Antike der Natur, die man zeichnet, schon zu Hülfe zu kommen gelernet hat; wenn man schon zu sehen im Stande ist, wo die Natur aus den rechten Proportionen weicht, und im Zeichnen sie zu bessern und in die rechten Schranken zu bringen weis. Die Mahlerey ist

hier

hier als die Arzeney; eine Kunst zu nehmen und zu geben.

Dennoch ist nicht zu leugnen, daß nicht bey der bis jetzt abgehandelten Methode, die Mahlerey zu lernen, einige Gefahr seyn solle. Es ist diese, daß wer zu viel nach Statuen studieret, gar zu leicht in das Statuen-mäßige und Trockene verfällt; wie man an der andern Seite die Cörper leicht schindet und ohne Haut vorstellet, wenn man zu viel nach Cadavern studieret hat. Die Natur allein hat bey einer gewissen Gratie und Lebhaftigkeit das Einfache, Leichte und Weiche, welches man von leblosen Dingen und Kunstwerken nicht lernen kann *). Einer dieser Vorwürfe wird dem Poußin, der andre dem Michelangelo gemacht. Und läßt sich hierauf nichts erwiedern, als daß auch die größten Männer ihre Fehler haben und daß solche zu den vielen Beyspielen des Mißbrauchs gehören, der oft von den besten Dingen gemacht wird, wenn man ihn durchs Entgegengesetzte nicht gehörig zu mäßigen und zu bessern weis.

Keine ähnliche Gefahr aber läuft man alsdenn, wenn man nicht ermüdet lange zu

 zeich-

*) Vasari im Vorbericht.

zeichnen, ehe man sich mit dem coloriren abgiebt. Die Farben sind nach dem Ausdruck eines großen Meisters eben so verführerisch, das Auge zu überreden, als der Wohlklang der Verse in der Poesie *). Und ist die Zeichnung vor einen Mahler denn etwas anders als richtige Ausdrücke für den Schriftsteller, oder als der richtige Ton für den Musikus? Man sage was man wolle, eine Schilderey, richtig nach der Perspective und Anatomie, wird dem Kenner allezeit von größerem Werthe seyn, als eine besser colorirte aber schlechter gezeichnete. Ein andrer großer Meister hielt so viel auf den Umriß, daß er, nach seinem bis auf uns gekommnen Sprichworte, aus allen übrigen nichts machte **). Nach meinem Bedünken kommt dies daher, daß die Natur dem Menschen zwar ein verschiednes Fleisch und Farbe giebt, in ihren Bewegungen aber fehlt sie niemals gegen die mechanischen Gründe der Anatomie, so wenig als gegen die geometrischen Gesetze der Perspective, wenn sie solche dem Auge zeiget. Man sieht also deutlich, daß in der Zeichnung jeder

*) **Des Poußin.** S. sein Leben vom Bellori.

) Buon contorno e ..... in mezzo war des **Carran Sprichwort.

der Fehler wichtig sey, und daß Michelangelo dem Vasari, wie er ein Gemählde des Tizian ansichtig wurde, etwas sehr sinnreiches sagte, als er in die Worte ausbrach: Schade daß er nicht früh genug zeichnen gelernt *)! Die Kraft der Natur steckt im unendlich=Kleinen; und im unendlich=Kleinen steckt aller Kunst Vortreflichkeit.

Vom Colorit.

Kommt die Zeit heran, da der Künstler den Pinsel zu führen anfängt, so kann es ihm nicht anders als sehr nützlich seyn, sich auch mit dem Theile der Optik bekannt zu machen, deren eigentlicher Gegenstand Licht und Farbe ist.

Ob gleich das Licht das reineste Wesen zu seyn scheinet, so ist es doch aus verschiednen Materien zusammengesetzt; und sind die Zahl und Verhältnisse seiner Bestandtheile in unsern neuern Zeiten glücklich entdeckt worden.

Jeder,

*) Vasari im Leben des Tizian. Tintoret sagte daher, daß man selten besser denken und etwas schöners als Tizian hervorbringen könne: zeichnen könne man aber oft besser. Ridolfi im Leben des Tizian.

Jeder, auch der feinste Lichtstrahl, ist ein Bündel von rothen, Pomeranz-gelben, grünen, hell und dunkel-blauen und violetten Strahlen, die man in ihrer Mischung nicht unterscheiden kann, und ein weißes Licht hervorbringen.

Das Weiße ist keine Farbe für sich, wie Newtons Vorläufer, der gelehrte **Leonard da Vinci**, schon ausdrücklich gesagt hat; es ist vielmehr der Aufenthalt aller übrigen *). Diese machen das Licht aus, sind in sich selbst unveränderlich, haben verschiedne Eigenschaften, und trennen sich sogleich von einander, als das Licht zurückgeworfen wird, oder durch gewisse Cörper hindurch geht; denn erst werden sie dem Auge sichtbar. Das Gras z. E. wirft nur die grünen Strahlen zurück, oder, um bestimmter zu reden, es wirft nicht so viele vor den andern zurück. Der Wein lässet theils nur rothe, theils dunkel-gelbe Strahlen durchfallen. Folglich entstehen aus den verschiednen Trennungen der Strahlen, die verschiednen Farben, womit die Natur die Gegenstände bemahlet hat. Man hat diese Trennung derselben vermittelst des Prisma und eines dadurch fallenden Sonnenstrahles nachzuma-

*) In seinem Mahlerbuche Cap. 104.

zumachen gelernt; und siehet in einiger Entfernung hinter dem Prisma, wo man den Strahl auf Papier auffängt, denselben in seine sieben ursprünglichen und reinen Farben getheilt, alle dichte neben einander gleichsam als die Farben auf der Pallette des Mahlers.

Ob nun gleich **Tizian**, **Correggio** und **Vandyk**, ohne in der Physik so weit gekommen zu seyn, vortrefliche Coloristen gewesen sind; so kann es dem Mahler doch sehr nützlich seyn, die Natur der Dinge genau zu kennen, die er nachzuahmen hat, wenn er seine Zeichnungen gehörig füllen und ausführen will. Auch wird es ihm nicht schaden, wenn er von den verschiedenen Wirkungen und Erscheinungen der Farben wahre und gegründete Ursachen anzugeben im Stande ist. Ein jeder weis, daß durch das verschiedene Brechen und durch die gehörigen Mischungen der Tinten, wie auch durch Uebertragung der einen Farbe auf die andre vermittelst der Reflexe, mehrentheils die Harmonie des Bildes hervorgebracht wird, die man die Musik der Augen nennen könnte. Und diese Harmonie hat, wie vielleicht wenige wissen werden, ihren Grund in der Optik. Sie würde nicht entstehen, wenn die

die Hypothesen der Philosophen gegründet wären, die behauptet, die Farben steckten nicht im Lichte, sondern wären im Gegentheil nur verschiedne Modificationen, die durch die Zurückwerfung oder Brechung desselben hervorgebracht würden, daß sie folglich unendlichen Veränderungen unterworfen wären und beständig verschwünden. Wäre dies, so würde ein Cörper den andern nicht färben, und einer nicht die Farbe des andern annehmen. Hätte der Scharlach z. E. das Vermögen, die Strahlen der Sonne oder des Himmels, die ihn erleuchten, in roth zu verwandeln; so müßte er auch das Vermögen haben, alle andern auf ihn fallende Strahlen in roth zu verwandeln, ob sie gleich von einem ihm nahe liegenden Blau oder Purpur herkämen; und so weiter.

Da also die eigenthümliche Natur der Farben diese ist, daß sie sich auf keine Weise in einander verwandeln; auch jeder Cörper von allen gefärbten Strahlen mehr oder weniger zurückwirft, am mehresten zwar von denen, die seiner eignen Farbe gleichen; so entstehen auf eine nothwendige Art im Scharlach und Ultramarin, wenn sie nahe bey einander liegen, gewisse besondere Tempera-

peramente. Es läßt sich dies zu einer so großen Genauigkeit bringen, daß wenn drey oder vier Cörper von einer gegebnen Farbe nahe gegen einander gelegt und jedem eine gewisse Stärke des Lichtes gegeben wird, sich bestimmen läßt, wie und in welcher Lage einer den andern färben werde. Auch verschiedener andern Handgriffen der Mahler läßt sich aus der Optik ein Grund angeben; und beobachtet man die Würkung des Wahren, mit Blicken durch eine gewisse Gelehrsamkeit geschärft, so kann man sich allgemeine Regeln machen, wo ein andrer nichts als einzelne Fälle sieht.

Dem sey jedoch, wie ihm wolle, die Werke der besten Coloristen werden nach allgemeinem Dafürhalten, immer die Bücher seyn und bleiben, wo der junge Mahler die Regeln der Farbengebung hauptsächlich zu suchen hat; und diese ist ein Theil der Mahlerey, der zur Vorstellung der Schönheit sehr vieles beyträgt und zum Ausdruck der Wahrheit ungemein nöthig ist. Giorgione und Tizian besonders wußten in der Natur zu unterscheiden, was anderen nicht gegeben ist darin zu sehen; und mit einem Pinsel, der so fein war, als ihr Auge durchdringend war, wußten sie es nachzuahmen.

ahmen. In ihren Werken entdeckt man die Lieblichkeit, die aus der Einheit entsteht, eine Anmuth, die der Wahrheit nicht widerspricht, die unmerklichsten Abänderungen, den Uebergang und alle Modulationen der Farben *).

Nach dem Tizian, den man nie genug meditiret, kann der Lehrling, wenn er seiner Kunst fleißig nachgespühret, welche er besser als jeder andrer zu verbergen wußte, nach dem Baßano und Paul Veronese studieren, um auch von ihrer kühnen und freyen Manier, wie auch von der Schönheit ihres Pinsels etwas abzusehen. In der Impastirung, Weichheit und Frischheit der Farben kann ihm auch die lombardische Schule vieles Licht geben; auch kann er die Niederländische Arbeit mit großem Nutzen betrachten, denn die Meister dieser Schule haben durch ihre Lasirungen und Uebermahlen

*) In quo diuerſi niteant, cum mille colores
Tranſitus ipſe tamen ſpectantia lumina fallit
Vſque adeo quod tangit idem eſt, tamen vltima diſtant.
Ovid. Met. VI.

Come procede innanzi dall' ardore
Per lo papiro ſuſo un color bruno
Che non è nero ancora e'l bianco more.
Dante Inf. Cant. XXV.

len ihren Farben eine Klarheit und Durchsichtigkeit zu geben gewußt, die reizend ist. Wollten wir auch jenem Engländer glauben, daß den Italiänern allein und keinem andern Volke es gegeben sey, in den bildenden Künsten zu zeigen, was wahre Schönheit sey *); so darf man doch mit dem alten Dichter nicht dafür halten, daß niederländische Farbe in einem römischen Gesichte häßlich sey **).

Bey jedem Bilde, das man des Colorits wegen studieren will, muß hauptsächlich darauf gesehen werden, daß es wohl erhalten sey. Es giebt wenige, denen man nicht die Würkung der Zeit, oder doch wenigstens ihre Jahre ansehen könnte. Und vielleicht hat die kostbare Patina, die nur die Zeit den Schildereyen giebt, mit der Patina, die sie gleichfalls nur den alten Münzen geben kann, eine Aehnlichkeit; in so fern nemlich, daß sie ein Beweis des Alters ist, und dieselben

*) In homely pieces ev'n the Dutch excell
Italiano only can draw beauty well.
Duke of Buckingh. on M. Hobbs.

**) Turpis Romano Belgicus ore color.
Propert. II. Eleg. XVII.

ben in den Augen abergläubischer Gelehrten verschönert. Wahr ists an einer Seite, sie bringt mehr Accord herein, sie vermindert und lindert die harten Stellen; aber an der andern geht darüber die Frischheit und Lebhaftigkeit der Farben verloren. Ein altes Bild sieht man, als man ein ganz neues durch einen Schleyer oder in einem blind gewordnen Spiegel sehen würde. Es ist eine ziemlich wahrscheinliche Meynung, daß Paul Veronese, der die bunten Farben und ihr Rauschen hochschätzte, der Zeit es überlassen habe, in seine Gemählde einen gewissen Accord hereinzubringen und sie so zu sagen reif zu machen. Die mehresten alten Meister aber führten ihre Bilder selbst vollkommen aus, ehe sie sie fürs Publikum kommen liessen. Und ich weis nicht, ob der Christus (della moneta) oder die Geburt Christi von Baßano durch das beständige Uebermahlen der Zeit, seit zweyhundert Jahren, gewonnen oder verloren habe. Es ist ohnmöglich, hierin was gewisses entscheiden zu wollen. Man kann jedoch beym Studieren den Schaden, den die Originale durch die Länge der Zeit erlitten, durch beständige Rücksicht auf Wahrheit und Natur reichlich ersetzen; denn diese haben immer die Blühte der Jugend und veraltern nie, und sie waren

die

die Muster, wornach die Originale selbst gebildet wurden.

Ein Künstler, der das Colorit auch nach den besten Meistern studieret, muß sich endlich doch wieder der Natur und der Wahrheit befleißigen; und vielleicht wäre es der Mühe werth, daß, wie man in den Academien Zeichnungs-Modelle hat, man sich Modelle fürs Colorit hielte. Zu einem Zeichnungs-Modelle erfordert man, daß die Muskeln wohl angedeutet und die Proportionen richtig sind; zu dem andern würde erfordert werden, daß das Fleisch schön, gesund und glühend sey, auch daß die Localfarben deutlich in die Augen fielen, wie man sie an verschiednen Theilen schöner Personen bemerket. Wer wird sich von dem grossen Nutzen eines solchen Modelles nicht selbst überreden? Wir wollen einmal annehmen, daß es in verschiednes Licht, bald in Tages- bald in Sonnenlicht, bald ins Licht der Lampe gesetzt würde, bald aber im Schatten oder in einem reflectirten Lichte stünde. Hier würde man die Würkung des Fleisches in allen möglichen Fällen lernen können — sehen wo es unterlaufen, glänzend, durchscheinend seyn muß, und endlich sich gehörige Begriffe von der großen Mannigfaltig-

keit der ganzen und halben Tinten machen, die in dem Fleische daher entstehen, weil hin und wieder die Knochen unmittelbar unter der Epidermis liegen, hin und wieder aber mit mehrern Blutgefäßen oder Fett bedeckt sind. Ein Künstler, der lange nach einem solchen Modelle studieret hätte, würde durch die Künsteleyen der Manier die Schönheiten der Natur nicht verderben, er würde nicht in die schönen buntscheckigen Farben verfallen, die heutiges Tages so sehr Mode sind, und wie jener Grieche sehr scharfsinnig sagte, seine Figuren nicht mit Blumen nähren, sondern mit gutem gesunden Rindfleisch, — ein Unterschied, den das feine Auge eines neuern Kunstrichters in der Farbe des Barocci und des Tizian bemerkt haben will *). Nach einer gewissen Manier mahlen, ist nach dem Ausspruch eines großen Meisters so viel, als sich an Irrthümer gewöhnen. Das Wahre ist die Quelle. An diese muß sich halten, wer im Colorit Voll-

kommen-

*) Opera eius (*Euphranoris*) ſunt equeſtre proelium: duodecim Dii: Theſeus, in quo dixit eundem apud Parrhaſium roſa paſtum eſſe, ſuum vero carne. *Plin. H. N. XXXV. c. XI.*

What more could we ſay of Titian and Barocci?

Webbs Enquiry, Dial. V.

kommenheit sucht. Hier ist das Wahre, was die Statuen in der Zeichnung sind. Die Niederländer, die nichts als Natur studierten, sind dies zu bestätigen im Colorit so vortreflich, als sie ungeschickt in der Zeichnung sind.

Vom Gebrauch der Camera obscura.

Könnte man ein Bild zu sehen bekommen, das die Natur selbst gemahlet, und solches mit Bequemlichkeit studieren; wie nützlich würde dies seyn? Dergleichen Bilder mahlet aber die Natur beständig in unsern Augen. Die Lichtstrahlen, die von den Objecten kommen, fallen in den Augapfel, und von da durch den Humorem cristallinum, der einer Linse gleichet und ihre Gestalt und Größe hat. Hiedurch werden sie gebrochen und vereinigen sich wieder auf der Retina, welche sich hinten im Auge findet; da bilden sie die Gegenstände ab, gegen welche der Augapfel gerichtet ist; hier wird ihrer die Seele auf eine oder die andre Art gewahr und hier siehet sie dieselbigen. Dies Kunstwerk der Natur, das in neuern Zeiten entdeckt worden ist, würde

nur für die Neugierde der Philosophen, für den Künstler aber unnütz geblieben seyn, wenn die Kunst es nicht nachgemacht und einem jeden offenbaret hätte. Vermittelst einer Linse von Glas und eines Spiegels verfertigt man eine Maschine, die jedes Bild und in hinreichender Größe auf einem Stück Papier hervorbringt, wo man es nach Gefallen sehen und betrachten kann. Ein solches künstliches Auge heißt eine Camera obscura. Da in selbige kein anders Licht als von dem abzuzeichnenden Objecte hereinfällt, so werden die Bilder in selbiger von einer ungemeinen Deutlichkeit und Stärke. Es ist nichts angenehmers und nichts nützlichers als ein solches Bild. Ohne von der Richtigkeit der Umrisse, der Wahrheit der Perspective und des Helldunkeln zu reden, welche man weder vollkommner finden noch sich vollkommner vorstellen kann, sind die Farben eines solchen Bildes von einer Lebhaftigkeit und Mildigkeit, die durch nichts übertroffen wird. Die vornehmsten Lichter der Figuren sind auf den erhobnern und am mehrsten erleuchteten Theilen hervortretend und brennend, und nehmen auf eine unmerkliche Art ab, so wie jene weiter zurückweichen oder weniger erleuchtet sind. Die Schatten sind stark, aber nicht hart; die

Umriß-

Umrisse zwar richtig, aber nicht scharf und schneidend. In den durch Reflexe erleuchteten Theilen entdeckt man eine Unendlichkeit von Tinten, die man sonst nicht unterscheiden würde: und in allen herrschet, wegen der beständigen Reflectirung des Lichts von einer auf die andre, eine Harmonie, daß man deutlich siehet, es gebe sehr wenige, die man würklich feindliche Farben nennen könnte.

Es ist nicht zu verwundern, daß man durch eine solche Maschine unterscheidet, was wir sonst nicht unterscheiden würden. Wirft man das Auge auf ein Object, so sind so viele andre herum, die ihre Strahlen zugleich mit ins Auge werfen, daß man ihrentwegen alle Modulationen des Lichts und der Farbe, die darin sind, nicht wohl unterscheiden kann; wenigstens siehet man sie matter und verlorner, und so schnell, daß man nicht weis ob man sie gesehen hat. In der Camera obscura hingegen ist die ganze Sehekraft auf ein einziges Object gerichtet; und alle andern Lichter schweigen.

Auf einem solchen Bilde zeigt sich die Entfernung auf eine bewunderungswürdige Weise. Außer daß die Größe der Ob-

jecte abnimmt, je nachdem sie sich von dem Auge entfernen, siehet man auch, daß die Lebhaftigkeit ihrer Farben und Lichter in eben dem Verhältniß verschwindet. In größern Entfernungen geht immer mehr Farbe verloren, werden alle Umrisse verblasener; und in einem mindern oder entferntern Lichte sind die Schatten immer mehr verwaschen. Die Objecte hingegen, die dem Auge näher und größer sind, sind weit schärfer in den Umrissen, weit lebhafter in den Schatten und weit höher in der Farbe. Hierin besteht eigentlich, was man die Luft-Perspective nennet; gleichsam als wenn die Luft, die sich zwischen dem Auge und den Objecten befindet, wie sie dieselben etwas verdunkelt, also auch dieselben abnutzte und verzehrte. In dieser Perspective bestehet ein großer Theil der Mahlerkunst, alles nemlich, was das Zurückweichen, das Losmachen und die Entfernungen der Objecte betrifft. Durch diese und die Linien-Perspective kommen hervor

dolci cose a vedere dolci inganni;

Reizende Dinge dem Auge und reizende Täuschung.

Nichts zeigt deutlicher und besser, als die Camera obscura, daß die Natur nähere Objecte

Objecte mit scharfen und harten Pinseln, um mich so auszudrücken, die entferntern aber mit stumpfern und weichern zu schildern pflege.

Die heutigen berühmtesten Prospectmahler bedienen sich derselben vielfältig. Ohne das würden sie auch in ihre Prospecte das Leben nicht hereingebracht haben. Auch ist wahrscheinlich, daß verschiedne Niederländische und Teutsche Figuristen sich derselben bedienet haben; denn in ihren geringsten Kleinigkeiten ist Natur. Man weis, daß der Bolognesische Spagnoletto sich wohl damit zu helfen wußte. Einige seiner Schildereyen thun einen außerordentlichen Effect. Ich war einmal in einer Gesellschaft, wo ein geschickter Mahler zum erstenmale eine solche Maschine zu sehen bekam. Ein unaussprechliches Vergnügen riß ihn hin; er konnte sichs nicht satt sehen, nicht davon weg kommen. Tausend und tausend Dinge versuchte er damit. Bald stellte er dies Model bald jenes davor; und er gestand offenherzig, mit den Werken eines so vortreflichen großen Meisters ließe sich nichts vergleichen. Ein andrer geschickter Mann pflegt zu sagen, um in unsern Zeiten die Mahlerey wieder empor gebracht zu sehen, wolle er eine Aca-

demie anlegen, worin sich nichts finden sollte, als das Büch des **Vinci**, ein Verzeichniß der besten Werke der größten Meister, die Abgüsse der besten Griechischen Statuen, und vor allen andern die Bilder der Camera obscura. Ein junger Mensch fange sie also an bey Zeiten zu studieren, um ihnen einmal so nahe zu kommen als möglich. Wie der Sternkundige das Fernglas und der Naturkündiger das Microscopium gebraucht, so sollten die Mahler die Cameram obscuram gebrauchen. Alle diese Maschinen führen auf gleiche Art zu einer genauern Kenntniß der Natur, und zu ihrer Abbildung.

Von den Falten.

Das Studium der Falten erfordert große Aufmerksamkeit und Nachdenken. Es ist ein wesentlicher Theil der Kunst. Es paßt sich nicht immer, daß die vorzustellenden Figuren nackt seyn können; gemeiniglich müssen sie ganz oder zum Theil bekleidet seyn. Der Gang der Gewänder muß sich nach dem darunter befindlichen Erhobnen richten. Wie das Wasser, das über einen steinigten Grund hinläuft, durch sein Kräuseln anzeiget, wie derselbe beschaf-

fen

sen sey; eben so müssen die Falten der Gewänder die Stellung und Form der Glieder andeuten, welche sie bedecken *). Das unnütze leere Hin- und Herzerren und Zusammengruppiren von Falten, womit einige Meister ganze Figuren anfüllen, macht, daß die Gewänder unbewohnt und mit nichts gefüllt scheinen, als mit Wind und Luftblasen, die der Fantasie ihrer Meister so ähnlich sind. Man muß freylich die Armseligkeit vermeiden, aus der mancher Künstler die Gewänder seiner Figuren so knapp zuschneidet; aber auch die Verschwendung muß man zu meiden wissen, die Albano seinem Rival vorwarf, den er einen Putzmacher, keinen Mahler, nannte. Der Schmuck will eben sowohl mit Sparsamkeit in den Kleidern angebracht seyn, und man muß sich erinnern, was Apelles von einem seiner Schüler sagte: Elender! konntest du die Helena denn nicht schön machen, ohne sie reich zu machen **)!

Wie

*) Qui ne s'y colle point mais en suive la grace
Et sans la serrer trop la caresse & l'embrasse.
Molière Gloire du Dome de Val de *Grace.*

**) Ἀπελλῆς ὁ ζωγράφος θεασάμενος τινὰ τῶν

Wie aus einem Stamme hie und da einige Aeste entspringen, so müssen aus einer Hauptfalte verschiedne andre entstehen; und wie die schönere, gedrungenere oder offenere Ramification der Bäume von ihren verschiednen Eigenschaften abhängt, so muß sich auch der mehr oder weniger gebrochne, weite oder enge Gang der Falten nach der Beschaffenheit des Zeuges richten, woraus das Gewand bestehet. Was läßt sich mehr sagen? Die Falten müssen natürlich und leicht seyn, das Nackte zeigen das darunter ist — zeigen in was für Zeuge sie sich finden, und wie jemand von ihnen sagte, andre Dinge erklären und sich selbst.

Einige alte Meister hatten die Gewohnheit, erst das Nackte zu zeichnen und nachher es zu bekleiden; wie sie auch das Skelet erst zu zeichnen pflegten, ehe sie eine Figur muskulirten. Durch diese Methode fanden sie die größte Wahrheit in den Falten; deuteten die vornehmsten Verbindungen und Krümmungen der Glieder an, und zeigten

τῶν μαθητῶν Ἑλένην ὀνόματι πολυχρύσον γράψαντα. Ὦ μειράκιον ἔιπεν μὴ δυνάμενος γράψαι καλὴν πλȣ́σιαν πεποίηκας. *Clem. Alex. Paedag.* II. c. 12. *Iunius de Pictura Veterum.*

zeigten die Stellung der damit bedeckten Person vortreflich. Die alten Bildhauer kleideten ihre Statuen nicht nur mit vieler Einsicht und Verstande, sondern auch mit sehr vieler Gratie. Dies siehet man an vielen derselben, besonders der neuerlich zu Rom entdeckten Flora, die ein so gelehrtes Gewand hat, von einer so großen reichen Manier, daß sie in ihrer Art mit den schönsten nackten Figuren und selbst mit der Mediceischen Venus gleich gesetzt werden kann. Bildeten die Alten nackte Figuren, so bildeten sie die Schönheit selbst; kleideten sie sie, so blieben sie doch schön *). Man hat hiebey zu erwägen, daß die Alten nasse Gewänder annahmen und sie ungemein fein machten, damit sie sich an die Glieder der Figur nicht nur anlegen, sondern auch mit denselben gleichsam verbinden und eben diese Glieder desto besser andeuten mögten. Wer also bey diesem Studio bloß auf die Statuen sähe, würde Gefahr laufen ins trockne und vielleicht auch in den Fehler gewisser Meister zu verfallen, die gewöhnt sind, das Gewand gar zu nahe um das Nackte spielen zu lassen, und auch durch die dickſten wollenen Gewänder die Muskeln durchscheinen lassen. Man muß bey der Wahrheit und den neuen

*) Induitur formosa est; exuitur ipsa forma est.

neuen Meistern bleiben, die sie hierin am besten nachahmten, dem Paul Veronese, Andreas del Sarto, Rubens und Guido Reni vor allen andern. Die Bewegungen ihrer Falten sind gemäßigt und gelinde, und ihre Gruppen fallen so, daß sie die Figur nicht verstecken, sondern sie auf eine anständige Art schmücken und zieren. Die Gewänder von Goldstück, Seide, Wolle unterscheiden sich in ihren Werken durch die Beschaffenheit ihres verschiednen Glanzes, durch ihr eigenthümliches Helldunkle, und durch die Form und Gang ihrer Falten so vollkommen, daß man in ihren Kopfbildungen Alter und Geschlecht nicht besser unterscheiden kann. Albrecht Dürer ist auch ein großer Meister in den Falten. Selbst Guido studierte ihn. Man hat von diesem treflichen Manne mehr als eine Federzeichnung, worin er ganze Dürerische Figuren kopiret, den ganzen Wurf des Gewandes beybehalten, aber solchen nach seiner Manier weniger gebrochen und schneidend, leichter und angenehmer zu machen gewußt hat *). Man kann von ihm sagen, daß

*) Ercole Lelli zu Bologna besitzet eine solche ungemein schöne Zeichnung nach der Dürerischen in Holz geschnittenen Paßion; und Marc

daß er sich Albert Dürers bediente, als verständige Italiänische Schriftsteller unsrer Zeiten sich der Italiänischen Schriftsteller des dreyzehnten Jahrhunderts bedienen sollten.

Von der Landschaft und Architectur.

Auf die Hauptstudia der Zeichnung, Stellung, Collorirung und Kleidung der Figuren müssen die Studia vom zweyten Range, das Studium der Landschaft und der Architectur folgen. So wird der Meister allgemein und geschickt werden, alle Gegenstände zu behandeln. So wird es ihm nicht gehen, als gewissen Gelehrten, die in einigen Wissenschaften große Leute, in andern aber Kinder sind *).

Die berühmtesten Landschaftsmahler sind Caspar Poußin, Claude Lorrain und Tizian.

Poußin,

Marc Antonio Burini hatte eine Sammlung von einigen zwanzig Madonnen vom Guido nach Dürern kopiret.

*) Fontenelle dans l'Eloge de Bœrhave.

Poußin, ein Mann der am Studieren seine größte Lust fand, und den man in Frankreich den Mahler der Gelehrten nennet, suchte die außerordentlichsten fremdesten Gegenden aus, die man fast gar ausländisch nennen könnte, bereicherte sie mit Gebäuden von außerordentlicher Gestalt, bevölkerte sie mit kleinen Zügen aus der Gelehrsamkeit, als mit Dichtern, die den Wäldern ihre Lieder vorsingen, mit Jünglingen, die sich in der alten Gymnastik üben; kurz, es scheinet, er habe seine Landschaften mehr nach den Beschreibungen des Pausanias copiret, als sie aus der Natur und Wahrheit genommen.

Claude Lorrain wandte sein ganzes Genie mehr auf den Ausdruck der verschiedenen Lichter, wie sie sich besonders am Himmel zeigen, als auf etwas anders. Durch sein unermüdetes Studieren in dem glücklichen Clima von Rom brachte ers dahin, daß er die helleste Luft von der Welt und die wärmsten und dunstigsten Horizonte mahlte, die man nur erblicken kann. Es hat ihm geglückt die Sonne gleichsam selbst zu mahlen, die der Mahler sonst nur durch ihre Würkungen schildern kann, so wie die Gott-

heit

heit dem Menschen auch nur durch ihre Würkungen sichtbar ist.

Tizian, der größte Vertraute der Natur, ist der Homer der Landschaftsmahler. Seine Gegenden sind so wahr, so abwechselnd und so frisch, daß sie einen jeden zu sich einladen; und vielleicht ist nie eine schönere Landschaft gemahlet worden als die, so sich auf seinem Petrus den Märtyrer befindet; denn in selbiger kann man aus den verschiednen Stämmen, Blättern und Richtung der Aeste den Unterschied der Bäume errathen, und die Gründe sind so schön gebrochen und gehen so natürlich fort, daß ein Botanikus darauf herborisiren mögte.

Was Tizian in der Landschaft ist, ist **Paul Veronese** in der Architectur.

Wie man in der Landschaft vor allen Dingen die Natur studieren muß, so muß man in der Architectur die besten Muster der Kunst betrachten; und dieses sind die Ruinen der alten Gebäude und die Werke der Neuern, die am fleißigsten nach der Antike studierten. Nach dem Brunneleschi und Alberti, die der Achitectur zuerst wieder ein neues Leben gaben, kamen Bra-

mante, Julius Romanus, Sansovino, Sanmicheli und Palladio, die man vor allen andern wohl zu betrachten und sich einzuprägen hat. Auch müssen des Vignola Werke nicht ohne Nachdenken übergangen werden. Man glaubt, er sey der Antike treuer als die übrigen, und richtiger selbst als Palladio. Daher hat er auch unter den neuern Architecten den größten Namen. Da ich mich nicht an die Meynungen, sondern bloß an die Wahrheit kehre, so dünket mir, könne man behaupten, daß Vignola, um die mehresten zur Erleichterung der Practik von ihm selbst festgesetzten Regeln nicht übern Haufen zu werfen, hin und wieder die schönsten Proportionen der Antike geändert habe; daß er in der Eintheilung gewisser Glieder und in einigen seiner Ordnungen ins Trockne falle; und endlich, daß wegen der außerordentlichen Höhe der Piedestals und Cornischen, die von ihm gezeichneten und gebrauchten Säulen nicht so groß und meisterhaft stehen, als die Säulen des Palladio. Dieser wußte für seinen Theil aus der grossen Mannigfaltigkeit von Proportionen, die sich an den alten Monumenten finden, das Beste zu wählen; seine Profile haben viel Contrapost und sind doch leicht; alle Theile

seiner

seiner Gebäude sind wohl verbunden; man findet so viel Großheit als Zierlichkeit und Schönheit drinnen. Was kann man mehr verlangen? Selbst des **Palladio** Fehler, der auf die Bequemlichkeit eben nicht sehr sahe und in der Decoration vielleicht ein Bischen zu viel ausschweifte, sind mahlerisch; und es leidet keinen Zweifel, daß **Paul Veronese** durch Hülfe eines solchen Meisters, dessen Werke er täglich vor Augen hatte, sich nicht sollte den feinen großen Geschmack gebildet haben, nach welchem er seine Schildereyen mit so schönen Architecturen ausgezieret hat.

Vom Ueblichen.

Das Studium der Architectur hat noch den Nutzen, daß es einen angehenden Mahler von der Gestalt der Tempel, der Theater, der Triumphbogen und andrer alten Gebäude, wie sie bey Griechen und Römern gebräuchlich waren, unterrichtet. Von den Basreliefs, die zur Auszierung jener Gebäude gebraucht wurden, kann er mit Vergnügen sowohl als Nutzen lernen, wie die Opfer, Waffen, Fahnen und Kleider der Alten beschaffen waren. Selbst das Studium der Landschaft kann ihn von der

Verschiedenheit der Bäume und Pflanzen, die unter verschiednen Himmelsgegenden wachsen, wie auch von der Verschiedenheit des Erdbodens und andrer Dinge unterrichten, wodurch verschiedne Länder characterisiret werden. Und so kommt er nach und nach dahin, daß er erforderlichenfalls in seinen Werken das Eigenthümliche der Völker, Länder und Zeiten bilden und vorstellen kann — eine Sache, die einem Mahler sehr wichtig ist und die man das **Costume** oder das **Uebliche** nennet.

Die römische Schule war darin am allerrichtigsten. Auch die französische wurde es nach **Poußins** Beyspiele, den man mit Recht den **Gelehrten** nennen kann. Die **Venezianische** Schule erlaubte sich große Freyheiten darin. **Tizian** machte sich kein Gewissen, in einer Schilderey der Predigt Christi spanisch gekleidete Pagen und römische Soldaten auftreten zu lassen, auf deren Schildern der österreichische Adler zu sehen war. Es ist wahr, einesmals setzte er zwar in den Grund einer Crönung Christi mit Dornen ein Brustbild mit dem Namen des Kaisers Tiberius, unter welchem Christus starb; aber eben so wahr ists, daß er, als hielte er dafür, ein Mahler brauche

solchen

solchen Grillen der Gelehrsamkeit und des Costumes nicht nachzugehen, in allen seinen übrigen Werken nicht weiter daran gedacht habe. Tintoret bewaffnet auf einem Stücke aus der heiligen Geschichte die Juden mit Schießgewehr; und Paul Veronese ließ auf dem Nachtmahl Christi, Schweizer, Morgenländer und andre wunderliche Trachten auftreten, so daß seine Werke, ich weis nicht von wem, schöne Maskeräden genannt worden sind.

Es ist nicht zu sagen, wie viel ein Bild in den Augen eines Kenners durch dergleichen Schwärmereyen der Fantasie verliere. Kaum sieht man sie als Werke der Kunst an *), und es überzeugt nicht, was einige gegen das Costume anführen. Sie halten dafür, eine gar zu genaue Beobachtung desselben sey der Würkung der Mahlerey nachtheilig, indem sie dadurch eine gewisse Wahrheit verliere; und es sey offenbar, daß bekannte Gesichtsbildungen und Kleidungen, die man zu sehen gewohnt ist, mehr Täuschung hervorbrächten und weit natürlicher

*) Bisogna che i pittor Sieno eruditi
Nelle scienze introdotti e sappian bene
Le favole, le storie, i tempi e i riti.
Salv. Rosa: Sat. III.

schienen, als andre, die man erst im entferntesten Alterthum aufsuchen müsse. Künstlern, die hauptsächlich der Fantasie folgten, sey immer eine gewisse Freyheit erlaubt gewesen. Sehet die Griechen, heißt es: selbst Rafaels und Poußins Meister; zuweilen nahmen sie es so genau nicht damit. Die Künstler von Rhodus z. E. trugen kein Bedenken, den Laokoon nackt vorzustellen; nackt, ob er gleich ein Priester des Apoll und eben im Begriff war, seinem Gotte vor den Augen des ganzen Volks, und aller Jungfrauen und Weiber von Troja, sein Opfer zu bringen *). War es nun diesen erlaubt, so grob gegen den Anstand und das Wahrscheinliche zu fehlen, bloß damit sie Gelegenheit haben mögten, ihre Kenntniß der Anatomie zu zeigen; warum sollte es denn also dem neuern Künstler nicht auch erlaubt seyn, zu besserer Erhaltung seines Zweckes, welcher die Täuschung ist, von der Strenge der alten Gebräuche und von der größten Genauigkeit des Costume sich zu entfernen? Ich antworte hierauf, alles dies ist weniger gründlich als sinnreich. Denn was läßt sich aus einem Beyspiele schließen, welches, ohne die Frage zu entscheiden, eine neue verur-

*) Siehe de Piles 211. Anmerkung zum dü Fresnoy.

verursacht *)? Nach dem Urtheil gelehrter Kenner hätten die Meister von Rhodus verständiger gethan, einen Gegenstand zu suchen, worin sie, ohne Anstand und Wahrscheinlichkeit zu beleidigen, ihre ganze Wissenschaft des Nackten hätten zeigen können. Autorität und Beyspiel dürfen uns nie verleiten, etwas unschickliches oder unverständiges zu thun; es sey denn, daß man mahlen wollte als Carpioni

ſogni d' infermi e fole di romanzi.

Träume der Thoren – romantische Fabeln.

Um seinen Endzweck, die Täuschung, besser zu erreichen, muß sich der Künstler in Acht nehmen, das Neue mit dem Alten, das Einländische und Ausländische und Dinge mit einander zu vermischen, die sich widersprechen und nie zusammen bestehen können. Wenn alle Theile der Schilderey zusammentreffen, wenn die Scene der Handlung in keinem Stücke widerspricht, nur denn allein glaubt man dabey gegenwärtig zu seyn. Die Nebenwerke, womit man das Finden des Moses im Niel sichtbar und kenntlich macht, dürfen nicht aus den Ufern eines

*) **Nil agit exemplum litem, quod lite reſoluit.**
Horat. II. Sat. III.

Canals mit Pappeln-Alleen und Italiänischen Gebäuden bestehen; es muß das Ufer eines großen Flusses seyn, mit Palm-Gruppen beschattet, ein Sphinx oder Anubis, den man in der Ferne sieht, eine oder die andre Pyramide, die sich im Hintergrunde hier oder da erhebt *). Und überhaupt davon zu reden, ehe der Meister Hand anlegt, muß er sich mit der Fantasie nach Egypten, Theben oder Rom verfügen, sich Kleidungen, Gesichtsbildungen, Gebäude, Landschaften, Gewächse, vorstellen, wie sie sich zu dem Gegenstande und Orte der Handlung schicken, und endlich muß er den Zuschauer durch die Magie seiner Vorstellung eben dahin zu bringen suchen.

Von der Erfindung.

Wie alle Vorbereitungen eines Generals keinen Endzweck haben, als zu schlagen und zu siegen, so ist die gute Erfindung der Zweck von allem Studieren des Künst-

*) Nealces — ingeniosus et solers in arte. Siquidem cum proelium nauale Aegyptiorum et Persarum pinxisset, quod in Nilo, cuius aqua est mari similis, factum volebat intelligi, argumento declarauit, quod arte non poterat.

Künstlers: und die bis jetzt berührten Studia werden eben so viele Flügel seyn, mit denen er sich in die Höhe schwingen kann, wenn er einmal fähig ist, sich allein zu heben und aus sich selbst etwas hervorzubringen. Die Erfindung ist der Einfall wahrscheinlicher und auf den vorzustellenden Gegenstand passender auserlesener Ideen, die Bewundrung und Vergnügen hervorzubringen fähig sind, und wohl ausgedruckt den Zuschauer zu dem Gedanken bringen, er sähe nicht das Bild, sondern die Sache selbst in ihrer größten Schönheit und Vollkommenheit. Ich habe gesagt: wahrscheinlicher Dinge; denn die Wahrscheinlichkeit ist die Wahrheit der Künste der Fantasie *), und es gehört nur für den Naturalisten und Geschichtschreiber, die Objecte, die er vor sich hat, abzubilden und zu schildern als sie sind, mit allen Fehlern und Unvollkommenheiten, denen Individua unterworfen seyn können. Ein Ideal-Mahler, und dies ist nur der wahre Mahler, ist hingegen als der Dichter; er ahmt nach, er schildert nicht, d. i. er bildet mit der Fantasie und schil-

poterat. Asellum enim in litore bibentem pinxit et crocodilum insidiantem ei. *Plin. H. N. XXXV. c. 11.*

*) Judgment of Hercules.

dert die Objecte so als sie seyn sollten, mit der Vollkommenheit, die sich fürs Allgemeine und zu einem Urbilde schicket. Alles ist Natur, sagt ein tiefsinniger Engländer von der Poesie, und eben das kann man von der Mahlerey sagen; es ist aber eine vollkommnere methodische Natur *). Wenn also eine Handlung in allen ihren Umständen erhöhet, veredelt und außerordentlich gemacht worden ist, so ist sie, ob sie gleich möglich, darum nicht so vorgegangen, als der Künstler sie vorstellet; und so ist die Frömmigkeit des Eneas, und der Zorn des Achilles wahrscheinlich eben so wenig wahr, als alles was durchaus vollkommen ist. Folglich auch ist die Poesie, die nach dem Worte so viel als Erfindung bedeutet, philosophischer und unterrichtender und schöner als die Geschichte selbst **).

Hier kann man bemerken, daß die alten Mahler große Vortheile vor den neuern hatten. Die Geschichte ihrer Zeiten war reich an schönen glorreichen Begebenheiten, und gleich der Poesie, vor jene Künstler eine reiche Quelle der edelsten Gegenstände. Auch

*) *'Tis Nature all, but Nature methodized.*
Pope on Criticism.

**) *Aristoteles in Poetica.*

Auch die Mythologie, worauf ihre Religion gegründet war, vermehrte das Erhabne und Pathetische derselben. Ihre Götter waren so wenig immateriel und so wenig über den Menschen erhaben, und ihnen wurde so wenig Demuth, Casteyung und Entsagung der Welt und ihrer Lüste eingepredigt, daß das Heidenthum vielmehr im Gegentheil recht dazu gemacht zu seyn schien, der Sinnlichkeit zu schmeicheln, die Leidenschaften zu erhöhen und die Einbildungskraft zu erhitzen; denn dadurch, daß es denen Göttern die menschliche Natur gab, sie auch menschlichen Leidenschaften unterwarf, gab es seinen Anhängern auch einen Trieb, jenen Göttern gleich zu werden, die, ob sie gleich weit über den Menschen erhaben waren, ihnen doch in verschiedenen Stücken gleich blieben. Ihre Gottheiten waren sinnlich und durchaus sichtbar. Das Meer war mit Tritonen und Nereiden bevölkert, mit Najaden die Flüsse, mit Oreaden die Berge, in den Wäldern wohnten ganze Nationen von Waldgöttern und Musen, die daselbst Freystädten ihrer verstohlnen Liebe suchten. Von den vornehmsten Gottheiten leiteten die mächtigsten Reiche, die vornehmsten Familien und berühmtesten Helden ihren Ursprung her. An allen menschlichen

Bege=

Begebenheiten nahmen sie Theil. Dem Hector zur Seite stand in den Feldern von Troja Apollo mit weit-tödtenden Bogen; und gab ihm neuen Muth und Kräfte, die Mauren einzureißen und die Schiffe der Griechen in Brand zu stecken. Die Griechen an der andern Seite wurden durch die Minerva zum Gefechte gereizt; Schrecken gieng vor ihr her und der Tod folgte ihren Schritten. Jupiter giebt ein Zeichen; die göttlichen Haare des unsterblichen Hauptes bewegen sich und der Olympus bebt. Er küßt den Mund der Venus mit einem Blicke, der Himmel und Erde erheitert. Alles arbeitete bey den Alten für die Fantasie; und unsre größten Meister glaubten in Werken des Genies von den Heiden alles, bis auf die Gestalten der Hölle, borgen zu müssen, um die Bilder derselben sinnlicher und mahlerischer machen zu können.

Dennoch hat es auch unter uns nicht an Erfindungs-reichen Köpfen in der Mahlerey gefehlet. Der sonderbare und tiefsinnige **Michelangelo dantisiret** *) in seinen Schil-

*) Nach Bottari's Anmerkungen über des Michelangelo Leben besas Antonio Montauti, ein Freund des Abt Salvini, einen Dantes

Schildereyen, als vorzeiten Phidias und Apelles homerisirten *); und Rafael, der Lehrling der Griechen, wußte als Virgil

Dantes mit des Landino Erklärung, in den Michelangelo alles, was mahlerisch war, mit der Feder auf den Rand gezeichnet hatte. Es ist aber dies seltne Stück in einem Schiffbruche verloren gegangen.

*) Phidias quoque Homeri versibus egregio dicto allusit. Simulacro enim Iouis Olympii perfecto, quo nullum praestantius aut admirabilius humanae fabricatae sunt manus, interrogatus ab amico, quonam mentem suam dirigens, vultum Iouis propemodum ex ipso coelo petitum, eboris lineamentis esset amplexus, illis se versibus, quasi magistris, vsum respondit

Ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερρώσαντο ἄνακτος
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο. μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὄλυμπον.

Val. Max. III. c. VI. ext. 4.

Fecit Apelles et Neoptolemum ex equo pugnantem adversus Persas. Archelaum cum vxore et filia. Antigonum thoracatum cum equo incedentem. Peritiores artis praeferunt omnibus eius operibus eundem Regem sedentem in equo: Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. *Plin. H. N. XXXV. c.* 10.

gil die schönsten Blühten der Wahrheit zu treffen, seine Werke reizend zu veredlen, die Natur über sich selbst zu erheben, sie schöner zu bilden, als sie gemeiniglich zu seyn pflegt, beseelter auch und bewundrungswürdiger, als man sie zu sehen gewohnt ist. Rafaeln kommen in der Erfindung Domenichino und Annibal Caracci in ihren römischen Werken am nächsten. Auch Poußin nähert sich ihm in einigen seiner Gemählde, nemlich in seiner Esther und Ahasverus, und dem Tode des Germanikus, welches ein rechtes Kleinod des Barberinischen Pallastes ist. Keiner aber unter den berühmtern Mahlern suchte in seinen Erfindungen das Beste und Besondre weniger zusammen zu bringen, und keiner entfernte sich mehr von der poetischen Vollkommenheit, wie man sie mit Recht nennen kann, als Jacob Baßano. Statt aller und vieler Beyspiele, die man davon geben könnte, mag Pauli Predigt dienen, die er zu Marostega, nicht weit von seinem Geburtsorte, gemahlet hat. Statt den Apostel voll des göttlichen Feuers zu bilden, das ihm Rafael gab, statt ihn mit Bliz und Donner die heidnische Lehre vor der Athenienser Augen übern Haufen werfen zu lassen, die dadurch zum Theil gerührt, zum Theil überredet, zum

Theil

Theil aber aufgebracht seyn müßten, läßt er ihn auf einem Venezianischen Dorfe den Bauren und ihren Weibern vorpredigen; und er läßt ihn immerhin predigen, noch mehr aber seine Weiber, die sich um nichts bekümmern, als um die Arbeit, die sie in den Händen haben; übrigens ein vortrefliches Bild, wenn es nur durch die Armseligkeit der Ideen nicht so sehr herabgesetzt würde.

Die Mahlerey und Dichtkunst, die mit größtem Rechte verschwisterte Künste heißen, gleichen sich in der Erfindung, außer dem gemeinschaftlichen Zusammensetzen des Schönsten und Vollkommensten, in noch mehrern andern Stücken. Man hat deßfalls die Mahlerey eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Mahlerey genannt *). In einem Stücke aber sind sie merklich verschieden: darin nemlich, daß der Poet bey Vorstellung seiner Fabel das Vergangne erzählen, das Zukünftige vorbereiten, und also durch alle Grade der Handlung herdurchgehen und der Folge der Zeit sich bedienen

*) Πλὴν ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύων, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν. *Plut. Bellone an pace clariores fuerint Athenienses.*

dienen kann, um auf seinen Zuhörer einen großen Eindruck zu machen. Dem Mahler fehlen dagegen alle diese Vortheile; und er ist bey Vorstellung seiner Fabel auf einen einzigen Moment der Handlung eingeschränkt. Er kann jedoch den besten unter allen erwählen; einen Moment, wo er dem Zuschauer tausend Gegenstände auf einmal zeigen kann, der reich ist an den schönsten Nebenumständen, und dadurch also folglich der fortgehenden Erzählung des Dichters auf gewisse weise gleich wird. Die Werke der größten Meister, die ein jeder gesehen haben kann, beweisen dies vollkommen; vor allen andern aber das Opfer, welches das Volk zu Listri dem heiligen Paulus brachte, ein Werk des Rafaels, das in aller Kenner Munde zu seyn verdienet. Um den Gegenstand seines Gemähldes deutlich zu machen, hat er den durch den Apostel geheilten Lahmen voller Dankbarkeit gegen denselben vorgestellet, wie er seine Landesleute ermuntert, ihm alle mögliche Ehre zu erweisen; hiemit noch nicht zufrieden, hat er einige Figuren angebracht, die des geheilten Kleid aufheben, betrachten, wie das Bein seine vorige Gestalt wieder bekommen habe, und durch ihr Erstaunen von dem gethanen Wunder Zeugniß geben; eine Erfindung,

findung, die nach dem Ausspruch eines grossen Freundes der Alten selbst in den schönsten Zeiten von Griechenland ein Muster hätte seyn können *). Ein andrer ungemein schöner Beweis von der Freyheit des Mahlers, in einem Augenblicke mehr Gegenstände aufs Tapet zu bringen und von dem Vortheile, den er hierin vor den Dichtern hat, ist eine Federzeichnung des berühmten Lafage, die, wie viele andre von seiner Hand, noch nicht gestochen worden ist, und diese Ehre vorzüglich verdienete. Es stellet dieselbe des Eneas Eintritt in die Hölle vor. Der Ort der Handlung ist in den dunkeln Höhlen von Plutons Reiche, durch welche der sumpfichte traurige Acheron hinfließt. Fast in der Mitte sieht man den Eneas, mit dem goldnen Zweige in der Hand, erstaunt über alles, was er um sich her erblicket. Die Sybille, die ihn begleitet, antwortet auf seine Fragen: der, den

*) The wit of man could not devise means more cartain of the end proposed; such a chain of circumstances is equal to a narration; and J cannot but thinck that the whole would have been an exemple of invention and conduct even in the happiest age of antiquity. *Webbs Enquiry Dial. VII.*

den du dort siehest, ist der Schiffer des schwarzblauen Sumpfs. Selbst die Götter fürchten sich bey seinem Namen zu schwören. Jene dort, die in der Grotte des Flusses so dick zusammenstehen, als abgefallne Blätter des Waldes im Herbste, geben mit erhobnen flehenden Händen ihr Verlangen, aufs andre Ufer hinüber zu kommen, zu erkennen; es sind die Unbeerdigten; sie dürfen nicht herüber. Charon schmählt mit ihnen; mit aufgehobnem Ruder jägt er sie von dem Kahn, in welchen nur diejenigen aufgenommen werden, die gehörig begraben und zur Erde bestattet worden sind. Hinter dem Eneas und der Sybille gruppiret sich ein Haufen unglückseliger Seelen, denen der Uebergang verweigert ist. Zweye derselben haben sich in ihr Gewand gewickelt, und sinken voller Verzweiflung auf einen Felsen hin. Auf dem Vordergrunde wendet sich ein andrer Haufen unbegrabner gegen den Eneas, Leucaspes, Oront und der alte Palinur, der sonst ihr Führer und der Pilot der Phrygischen Flotte war. Mit zusammengeschlagnen Händen bittet er den Eneas, ihn mit ins Kahn zu nehmen, damit er wenigstens nach seinem Tode doch Ruhe finden und sein Leichnam nicht länger ein Spiel des Meers

und der Winde seyn möge. So ist hier alles, was in vielen Versen des Virgils zerstreuet ist, durch die gelehrte Feder des Künstlers gleichsam als in einen Brennpunct zusammengebracht und concentriret*);

 und

*) Ibant obscuri sola sub nocte per vmbras
Perque domos Ditis vacuas et inania regna &c. —
Hinc via Tartarei quae fert Acherontis ad vndas:
Turbidus hic coeno vastaque voragine gurges
Aestuat. - - - -
Aeneas miratus enim motusque tumultu - -
Cocyti stagna alta videns, stygiamque paludem
Dii cuius iurare timent et fallere numen.
Haec omnis quam cernis inops inhumataque turba est:
Portitor ille Charon, hi quos vehit nuda sepulti &c.
Quam multa in syluis Autumni frigore primo
Lapsa cadunt folia —
Stabant orantes primi transmittere cursum
Tendebantque manus ripae vlterioris amore;
Nauita sed tristis nunc hos nunc accipit illos
Ast alios longe summotos arcet arena - - -
Cernit ibi moestos et mortis honore carentes
Leucaspim et Lyciae ductorem classis Orontem —
Ecce gubernator sese Palinurus agebat —

Nunc

und sein Werk verdiente auf eine oder die andre Art dem Publiko bekannt gemacht zu werden.

Will man eine Handlung, Geschichte oder Fabel bilden, so muß man bey Lesung der Bücher, die davon handeln, sich alle Umstände derselben wohl merken, alle Personen, die Theil daran hatten, die Würkungen, die sie belebten, den Ort und die Zeit. Hat man sie denn, wie sie beschrieben ist, im Kopfe, so muß man sie auf die vorher gezeigte Art von neuem erschaffen; das mit der Wahrheit mögliche Wunderbare sich denken, und das Hauptwerk mit allen Umständen und Nebenhandlungen versehen, wodurch es deutlicher, pathetischer und edler, zugleich aber auch ein Beweis wird, was ein erfinderischer Geist zu thun vermöge; alles aber auf eine solche Art, daß, obgleich die Fantasie dadurch erhitzt worden, die Hand dennoch nicht so sehr eile und dem Verstande

Nunc me fluctus habent versantque in littore venti —
Da dextram misero et tecum me tolle per vndas
Sedibus vt saltem placidis in morte quiescam.
Virgil. Aen. VI.

Die Zeichnung selbst ist im Besitze des Verfassers.

Verstande gehorsam bleibe. Nichts zu gemeines oder niedriges darf in einem großen hohen Gegenstande Platz finden; und hierin haben große Meister, Zampieri und **Poußin**, zuweilen gefehlet.

Einheit sey in der Handlung, im Orte, in der Zeit; und man hüte sich, in den mehr als tadelhaften Fehler der chinesischen und spanischen dramatischen Schriftsteller zu fallen und auf einem Bilde verschiedne Handlungen, ja gleichsam den ganzen Lebenslauf einer Person, vorzustellen.

Doch solche Fehler sind vielleicht zu grob, als daß unsre jetzigen Meister darein verfallen könnten. Die Cultur unsers Jahrhunderts erfordert feinere Bemerkungen; und dergleichen ist folgende, daß die Episoden des gemahlten Drama nicht nur schön, nicht nur schicklich seyn und selbiges ausfüllen und zieren, sondern auch nothwendig seyn müssen. Die bey dem Grabmahl des Anchises in Sicilien gehaltnen Spiele, sind in sich mannigfaltiger und angenehmer, als die vorher beym Grabe des Patroclus unter den Mauren von Troja angestellt waren. Die Waffen, welche Vulcan dem Eneas verfertigte, sind, wenn sie auch von

keinem bessern inneren Gehalt, doch künstlicher gearbeitet und geschnitzt, als die er verschiedne Jahrhunderte zuvor dem Achilles gemacht hatte *). Dennoch sind in den Augen der Kenner die Spiele und Waffen des Homer weit schöner, als die Virgilianischen, denn sie sind in der Iliade nöthiger, als in der Eneide. Alle Theile müssen aufs Ganze eine Beziehung haben und nach selbigem geordnet seyn. In der Mannigfaltigkeit muß Einheit herrschen. Und hierin steckt die Schönheit **), und aller Künste erster Grundsatz ist, daß ihr Hauptgegenstand die Nachahmung der Natur ist.

Oft werden die Sujets noch schöner und angenehmer, wenn sie mit poetischen Erfindungen bereichert und geschmückt werden. Albani hat in seinen Werken verschiedentlich gezeigt, wie sehr er sein Genie durch Gelehrsamkeit gebildet hatte. Rafael kann auch hierin

*) Richtiger wenn es heißt: Die Homer verschiedne Jahrhunderte zuvor dem Achilles durch den Vulcan hatte machen lassen.

**) E per quello che io altre volte ne intesi da un dotto e scienziato uomo vuole essere la bellezza Uno quanto si può il più: E la bruttezza per lo contrario è Molti. *Della Casa nel Galateo.*

hierin aller anderer Wegweiser und Lehrer seyn. Sein Einfall, da er in dem Uebergang über den Jordan den Flußgott selbst vorstellte, wie er sein eignes Wasser mit den Händen zurückhielt, um dem Heer der Juden einen Weg zu machen, ist unter andern besonders schön; und mit eben so vieler Beurtheilungskraft ließ er, in seinen von Augustino Veneziano gestochenen Zeichnungen, des Aetions Amors wieder auftreten, wie sie mit Alexanders Waffen spielten, da er durch der Roxane Schönheit besiegt war *).

In allegorischen Bildern, wo sich der Erfindungsgeist am besten zeigen läßt, machten

 sich

*) Ἑτέρωθι δέ τῆς εἰκόνος ἄλλοι ἔρωτα παίζουσιν ἐν τοῖς ὅπλοις τοῦ Ἀλεξάνδρου, δύο μέν τήν λόγχην αὐτοῦ φέροντες. *Lucian.* in Herod. vel Aetione.

Les folatres plaiſirs dans le ſein du repos
Les Amours enfantins deſarmoient ce Heros;
L'un tenoit ſa curaſſe encore de ſang trempée,
L'autre avoit detaché ſa redoutable epée.
Et rioit en tenant dans ſes debiles mains
Ce fer l'appui du Throne & l'effroi des humains.

Henriade, Chant. IX.

sich vorzeiten Apelles und Parrhasius einen großen Ruhm; der eine durch sein Bild der Verläumdung *), der andre durch sein Bild von dem Genio der Athenienser **). Auch Galaton zeigte sich darin auf eine vortheilhafte Art, da er einen Haufen Dichter vorstellte, die mit großer Begierde von dem Wasser trunken, das aus Homers Munde entsprang ***). Nach dem Junius zielte Plinius

*) *Lucian. de calumnia*, und *Carlo Dati nella vita di Apelle.*

**) Pinxit (Parrhasius) Demon Atheniensium argumento quoque ingenioso. *Plin. H. N. XXXV. c.* 10.

***) Nonnulli quoque artifices non vulgaris sollertiae famam captantes longius petitae inuentionis gloriam praecipue sibi amplexandam putabant. Ita *Galaton* Pictor teste *Aeliano var. histor. XIII.* 22. pinxit immensum gregem poetarum limpidas atque vbertim ex ore Homeri redundantes aquas auidissime haurientem. Hanc imaginem repraesentauit *Ouidius* III. *Amor. Eleg.* 8.

Adspice Moeonidem a quo ceu fonte perenni
Vatum Pieriis ora rigantur aquis.

Manilius quoque circa initium libri secundi de Homero

cuiusque ex ore profuso
Omnis posteritas latices in carmina duxit.

Plinius

Plinius auf dieses Bild, da er diesen Dichter die Quelle der Genies nennt. Es ist auch kein Wunder, daß sich in den alten Künstlern oft dergleichen Züge einer schönen Imagination finden. Sie wurden bey ihren Arbeiten nicht bloß durch materielle Practik blindlings geleitet; sie waren durch Erziehung und Wissenschaft gebildet, weniger Knechte als Gesellschafter der Großen, die sich ihrer bedienten *). Unter den Neuern ist Rubens in der Allegorie der gelehrteste **); wie er denn darin auch einen grossen Namen hat. Jedoch will es den besten Kunstrichtern nicht eingehen, daß er z. E. in der berühmten Galerie von Luxenburg die Königin Maria von Medicis mit zween Cardi-

Plinius denique *XVII. Hist. nat. c.* 5. videtur eo respexisse, cum Homerum vocat fontem ingeniorum. *Iunius de pict. vet.* III. c. 1.

*) Webbs Enquiry Dial. IV.

**) In the fine set of pictures by Rubens in the Luxemburg Gallery, you will meet with varicus faults too, in relation to the Allegories —— the Queen mother in conncil with two Cardinals and Mercury. - - - *Spence's Polymetis, Dialog.* XVIII. *Anecdotes of painting in England by Horace Walpole, Vol.* II. pag. 79. wo es heißt: one may call some of his pictures a toleration of all religions.

Cardinälen und dem Merkurius Staatsrath halten lässet; auch findet mans ungereimt, daß man in eben der Galerie die Tritonen und Nereiden beym Debarquement der Königin zwischen den Galeren des Stephanus-Orden herumschwimmen siehet. Solche Fehler sind eben so widerstehend als der Proteus beym Somrazar, der das Geheimniß der Menschwerdung prophezeihet, oder als jene Indianische Könige beym Camoens, die sich mit den Portugiesen von den Reisen des Ulysses unterhalten.

Am glücklichsten war Nicolaus Poußin in allegorischen Vorstellungen. Er bediente sich seiner Kenntniß des Alterthums, wenns nöthig war, mit großer Beurtheilung. Sehr schlecht aber gelung es seinem Landsmann Le Brün. Dieser wollte alles aus dem Kopfe machen, und mahlte daher in der Galerie zu Versailles nicht Allegorien, sondern Räthsel, die er nur allein errathen konnte. Die Allegorie muß nicht nur ingeniös, sie muß auch deutlich seyn. Man muß daher alle Anspielungen auf Gelehrsamkeit und Mythologie so viel möglich vermeiden, denn von jenen ist der Sinn zu versteckt und von diesen zu allgemein. Der beste Weg scheint dieser, daß man moralische und abstracte

Begriffe symbolisch macht, dadurch daß man sie in besondern Begebenheiten mahlet und den Augen sinnlich macht. So verfuhr nach Monsignore Aguchis Vorschrift, Annibal Caracci im Farnesischen Pallast *). Wollte man die Liebe fürs Vaterland schildern, so müßte man den Decius mahlen, wie er sich, um über Roms Feinde zu siegen, den Untergöttern weyhte. Sollte nicht Julius Cäsar weinend vor der Statue des Alexander im Tempel des Herkules zu Cadis ein Sinnbild der Nacheiferung und der Ruhmsucht seyn können? Die Unbeständigkeit des Glückes kann durch den Marius auf den Ruinen von Carthago sitzend vorgestellet werden, dem statt eines Heers, das ihm sonst zu Gebothe stand, der Lictor des Sixtilius die Verbannung aus Afrika ankündigt. Jener Candaules, der seinem Freunde Giges die Schönheit seiner Gemahlinn nackend zeigte und dafür und seinen Leichtsinn gar bald durch desselben Feindschaft bestraft ward, ist ein passendes Bild des Unverstandes. Solche Bilder enthalten ihre Erklärungen in sich selbst, ohne daß ein andrer erst einen Zettel daran kleben und einen Commentar darüber zu machen brauchet. Sollte auch zum größten Unglück die Absicht

*) Bellori vita di Annabile Caracci.

sicht des Mahlers dabey nicht immer errathen werden, so wird doch darum die Schilderey nicht weniger gefallen. So gefallen die Fabeln des Ariost, ob man gleich seine darunter verborgene Moral nicht immer errāth; so gefällt die Eneis, ob gleich nicht ein jeder die Anspielungen derselben und die dabey gehabte doppelte Arbeit des Dichters einzusehen im Stande ist.

Von der Disposition oder Ordonnanz.

Und hiemit genug von der Erfindung. Was die Disposition betrifft, die gleichsam ein Zweig derselben ist, so bestehet dieselbe in der Stellung alles desjenigen, was zum lebhaften Ausdruck des Gegenstandes erfunden war. Ihr größter Vorzug ist eine dem Anschein nach zufällige Unordnung, die aber in der That das größte Studium der Kunst voraussezet. Sie lehret sowohl die Trockenheit der Alten zu meiden, die ihre Figuren hinter einander hinpflanzten als die Mönche in einem Umgange, als das gezwungne unnatürliche Wesen einiger Neuern, deren Figuren wild sind und sich gleichsam in den Haaren liegen, als wäre Zank und

und Zwietracht unter ihnen. Auch hierin traf Rafael das rechte Mittel. Wie der Gegenstand es forderte, so war der Stand seiner Figuren. In der Schlacht des Constantin wußte er sie eben so feurig zu gruppiren, als er sie ruhig zu stellen wußte auf dem Bilde, wo Christus dem heiligen Petrus die Schlüssel giebt und zum ersten der Apostel macht.

Der Stand der Figuren sey welcher er wolle, die Hauptfigur muß vor allen andern hervortreten und in die Augen fallen; welches auf verschiedne Art zu erhalten ist; entweder man stellet sie ganz vorne auf das Bild, oder aber auf einen andern vorzüglich sichtbaren Platz; man läßt sie allein vor sich stehen oder das Hauptlicht darauf fallen; man giebt ihr ein glänzenders Gewand, oder aber man bedienet sich einiger oder aller vorigen Kunstgriffe zusammen. Da sie die Hauptrolle zu spielen hat, so ists auch billig, daß sie das Auge an sich ziehe und über alle andern herrsche *).

Nach

*) Prenant un soin exact que dans tout son ouvrage
Elle joue aux regards le plus beau personnage,
Et

Nach dem Leon Battista Alberti sollten die Mahler den dramatischen Schriftstellern folgen, die ihr Stück aus so wenigen Stellen zusammensetzen als möglich. Und wahr ists, gar zu viel Figuren sind dem Zuschauer in einem Bilde eben so unangenehm, als ein gar zu großes Gedränge demjenigen, der auf der Straße zu gehen hat.

Dennoch kommen dem Mahler oft Gegenstände vor, die ihrer Natur nach eine große Menge und gleichsam ein ganzes Volk von Figuren erfordern; und da bestehet die Kunst des Meisters darin, sie so zu vertheilen, daß die Hauptfiguren in die Augen fallen, daß das Ganze nicht erstickt werde, und, wie man zu sagen pflegt, die gehörige Luft behalte, das Bild auch voll, aber nicht voll gepfropft sey. Die Schlachten des Alexander von Le Brün sind hierin vortrefliche Muster, die man nicht genug studieren kann. Nichts hingegen ist in Betracht der Disposition unglücklicher gerathen, als das berühmte Paradies von Tintoret, das eine ganze Wand des großen Rathssaales zu Venedig

Et que par aucun role au ſpectacle placé
Le Heros du Tableau ne ſe voye effacé.
Molière la Gloire du Dome de Val de Grace.

Venedig einnimmt — alles von Figuren voll angehäuft, ein Ameisenhaufen und ein Chaos, wobey das Auge ermüdet. Schade ists, daß ers nicht nach einem Model von seiner Hand, das sich zu Verona befindet, und in der Galerie des Hauses Bevilacqua aufbewahret wird, ausgeführet hat. Die Chöre der Märtyrer, der Jungfrauen, der Bischöfe u. s. w. sind darin von dem bedächtlichen Meister in eben so viele Maßen zusammengebracht, mit schönen Gruppen von Wolken hier und dar untermischt, wodurch sie hervorgebracht werden, so daß das unzählbare himmlische Heer dem Auge einen wohlgeordneten ungemein prächtigen Anblick giebt. Man erzählt, ein berühmter Meister habe die Sündfluth gezeichnet, und um die Unendlichkeit des Wassers, welches die Erde bedeckte, besser vorzustellen, eine Ecke seines Papiers ganz ohne Figuren und leer gelassen; jemand aber, der ihm zugesehen, habe ihn gefragt: Und hier, mein Herr, kommt hieher nichts? worauf er ihm geantwortet: Sehen Sie denn nicht, mein Herr, daß eben dieses Nichts Schilderey sey?

Die ganze Composition wird in verschiedne Gruppen getheilet, damit das Auge

von einer zur andern übergehen und das Ganze besser fassen möge. Es hat dies seinen Grund in der Natur, denn Leute, die bey einer Begebenheit oder Handlung gegenwärtig sind, pflegen sich von selbst in verschiedne kleinere Gesellschaften zu zertheilen, wie ihr Temperament, Alter oder verschiedner Stand es an die Hand giebt. Die Gruppen müssen auch so künstlich vertheilet werden, daß die Maßen sich wohl theilen, groß bleiben und zusammenhalten, damit in dem Ganzen eine gewisse Großheit sey, die man in den Werken des Cortona und Lanfranco oft entdecket, von weitem noch leicht unterscheiden und gleichsam mit einem Blicke übersehen kann.

Hiezu trägt die rechte Auftragung der Farben ungemein vieles bey. Die Maßen werden groß, wenn die Farben, womit die Figuren einer Gruppe bekleidet sind, durch eine zu große Mannigfaltigkeit sich nicht gleichsam untereinander zerreiben; und wohl unterscheiden werden sich die Gruppen, wenn unter den total-Farben derselben ein gehöriger Contrast ist, doch so, daß durch zu starken Contrast eine die andre nicht zu sehr verdunkele.

Um

Um der ganzen Disposition die äußerste Vollkommenheit zu geben, ist der Kunstgriff des Helldunkeln der wichtigste. Die Gruppen theilen sich gut, wenn einige im Schatten, eines aber vorzüglich erleuchtet wird. Rembrant hat dies in einer berühmten Schilderey meisterlich beobachtet. Es stellet solche eine Abnehmung Christi vom Creuze vor, worin das Spiel eines Sonnenstrahls wunderbar ist. Er bricht durch einige Wolken, die die Luft verdunkeln, und bringt die herrlichste Würkung hervor. Tintoret hat den Namen eines großen Meisters sowohl in der Bewegung, die er seinen Figuren zu geben wußte, als auch in der Wissenschaft des Schattens; und Polidor Caravaggio erwarb sich großen Ruhm, daß er in seine Basreliefs die Würkung des Helldunkeln hereinbrachte, welches Mantegna im Triumphe des Julius Cäsar zuerst versucht hatte. Dadurch theilen sich seine Compositionen in verschiedne Maßen, und erhalten folglich durch die Disposition, wie durch ihre übrigen Vollkommenheiten, eine sehr hohe Schönheit.

Um endlich eine Gruppe abzurunden, ist die beste Regel, die von Tizian befolgte Regel der Weintraube. Die vielen Beeren

ren einer solchen Traube sind einige vom Licht erleuchtet, viele im Schatten, und die mittlern im halben Lichte. So wollte er, daß auch die Figuren einer Gruppe gestellt werden sollten, damit vermittelst des Helldunkeln aus verschiednen Dingen ein Ganzes werden mögte. So hat er auch in seinen Werken verfahren, die einen großen Effect thun, und einem jeden, der sie studieret, eben so lehrreich seyn werden.

Da aber die verschiednen Veränderungen des Lichts und Schattens nicht nur mahlerisch, sondern auch wahr seyn müssen, so ists eine große Hülfe, den zu mahlenden Gegenstand in kleinen Figuren, als Tintoret und Poußin, zu modelliren, und solche des Abends mit einem Lichte zu erleuchten. Hiedurch kann man sich vollkommen versichern, ob das im Geist entworfne Helldunkle der Natur entgegen sey oder nicht; und durch die verschiedne Höhe oder Richtung des Lichtes kann man die Verändrungen finden, die am brauchbarsten sind, und das ganze Erhellungssystem des Bildes festsetzen. Hernach wird es auch nicht weiter schwehr fallen, die Beschaffenheit der Schatten zu modificiren, sie zu mildern, und sie mehr oder weniger zu verblasen, je nachdem

dem der Ort, worauf sie fallen, oder aber das Licht beschaffen ist. Wenn aber der ganze Platz ein Lampenlicht hätte, alsdenn hat man nichts zu thun, als bey dem zu bleiben, was man vor sich hat, und dieses treulich zu schildern.

Die Meister, die sich an eine Manier gewöhnet, und nach Anleitung der vorerwähnten Meister nicht so genau auf die Natur sehen, pflegen in der Disposition in viele Fehler zu verfallen. Der Grund, warum ihre Schatten so und nicht anders fallen, läßt sich sehr oft in ihren Bildern nicht finden; oder aber er ist doch nicht wahrscheinlich. Sie pflegen ausschweifend zu seyn in der Vertheilung ihrer Lichter, die sie hin und her verflecken; und den sogenannten tauben Stellen ihrer Bilder pflegen sie ein hervortretendes Leben zu geben. Es thut dies freylich einen großen Effect, aber es wird keine geringe Vorsicht dabey erfordert, sonst nimmt man dem Ganzen die Einheit, die Ruhe und die majestätische Stille, die, wie Annibal Caracci sagte, so angenehm ist. Dem Auge sind viele hin und her versprengte Lichter eben so unangenehm, als dem Ohre das Getöse vieler zugleich redender Personen *).

*) Hogarth's Analysis of Beauty, Chap. XIII.

Guido Reni, der ein fröhliches, glänzendes Leben führte, machte seine Werke fröhlich und reizend, er schien in ein offenes freyes Licht verliebt; Michel Angelo von Caravaggio aber hielt viel auf zusammengedruckte kleine Lichter; er war unbelebt, finster, unfreundlich und bäurisch in seiner Lebensart *). Sie waren daher alle beyde ungeschickt, jede Art von Gegenständen gleich gut zu behandeln. Ob nun gleich das Helldunkle zur Hervorbringung eines großen Effects in der Disposition sehr nützlich ist, so muß sich dennoch das Licht zu dem Orte, wo die Handlung geschiehet, schicken, und würde der Künstler eben sowohl zu tadeln seyn, der in einer Grotte, wo das Licht nur durch eine Spalte hereinfällt, sanfte und angenehme Schatten mahlte, als ein andrer, der sie in freyer Luft hart und kühn angeben wollte.

Die manierten Meister fallen außerdem bey ihren historischen Bildern und derselben Disposition noch in viele andre Fehler. Ohne von ihrer Lieblingsgruppe, der Mutter Gottes mit dem Kinde auf dem Arme, und

*) In picturis alios horrida, inculta, abdita et opaca; contra alios nitida, laeta, collustrata delectant. *Cic. Orator.*

und einem andern, das ihr zu Füßen spielet, und ähnlichen Dingen zu reden, die sie auf die vörderſten Linien ihrer Bilder zu setzen pflegen; ohne der halben Figuren im Hintergrunde zu erwähnen, die aus ihren eingebildeten Rissen des Grundes hervorgucken, haben sie die üble Gewohnheit, nackte und bekleidete Figuren unter einander zu mengen — Jünglinge und Alte; eine Figur stellen sie ganz von vorne, die nächste dabey ganz von hinten; gewaltsamen Stellungen setzen sie schlaffe entgegen, und in allen Dingen suchen sie einen Contrast, der dann nur gefällt, wenn er natürlicherweise aus dem Gegenstande selbst entsteht, wie die Antithesen in der Rede.

Die Verkürzungen müssen weder sorgfältig vermieden noch sorgfältig gesucht werden; die Stellungen mehr ruhig und gesetzt als zu lebhaft seyn. Nur selten können sie nach der Gewohnheit einiger Meister so gezwungen und ins Gleichgewicht gesetzt werden, daß sie dem Falle nahe sind. Diese Künstler gleichen den Gottesgelehrten, die in ihren wunderlichen Meynungen so subtilisiren und so weit gehen, daß sie nur um ein Haar-breit von der Ketzerey entfernt sind.

Im Ganzen und in den verschiednen Theilen desselben muß mit dem Mahlerischen, Natur, Wahrscheinlichkeit, Anstand, und der besondre Character dessen was vorgestellt werden soll, verbunden werden. Alles entferne sich von der Einförmigkeit der Manier, die sich in der Composition eben sowohl offenbaret als im Colorit, in den Gewändern, und in der Zeichnung. Sie ist gleichsam ein besondrer Ton des Mahlers, worin man ihn leicht erkennt, denn mit derselben spricht er die allerverschiedensten Sprachen, die er von Zeit zu Zeit zu reden hat.

Vom Ausdruck der Leidenschaften.

Die Sprache, die der Mahler vor allem und von keinem Meister als der Natur selbst zu lernen hat, ist die Sprache der Leidenschaften. Ohne sie ist das schönste Stück ohne Leben und ohne Seele. Es ist nicht genug, daß ein Mahler die ausgesuchtesten Formen zu zeichnen, sie mit den schönsten Farben zu bekleiden und wohl zusammen zu setzen wisse, daß er vermittelst des Helldunkeln die Leinwand in verschiedne Gründe theilen, seinen Personen die gehörigen

rigen Kleidungen und die angenehmsten Stellungen geben könne; er muß sie auch mit Schmerz und Freude, mit Furcht und Zorn, zu beleben und ihnen gewissermaßen ins Gesicht zu schreiben wissen, was sie denken und was sie empfinden *). Da erhebt sich die Mahlerey und wird gleichsam über sich selbst erhoben, wo sie mehr zu verstehen und zu denken giebt, als sie dem Auge zeiget.

Die Mittel ihrer Nachahmung sind die Umrisse, das Helldunkle und die Farben — Dinge, die eigentlich nur fürs Gesicht zu seyn scheinen. Doch kann sie auch das Harte und Weiche, das Glatte und Rauhe, das durchs Gefühl erkannt wird, sichtbar machen; und dies vermittelst gewisser Tinten und eines gewissen Helldunkeln, das am Marmor, Baumrinden und weichen, haarigten und fedrigten Dingen verschieden ist.

*) Χρη γαρ τον ορθως προστατευσοντα της τεχνης φυσιν τε ανθρωπειαν εν διασκεφθαι, και ικανον ειναι γνωματευσαι ηθων συμβολα, και σιωπωντων.... Τουτων δε ικανως εχων ξυναιρησει παντα, και κριστα υποκρινειται η χειρ το εκαστου δραμα. *Philostr. Iun. in Icon, prooemio.*

Auch kann sie Ton und Bewegung durch gewisse Farben, Lichter und eigenthümliche Bildungen hervorbringen. Wer glaubt nicht auf einer Landschaft von Diedrich das Wasser brausend und zitternd zwischen Felsen und Klippen fortlaufen zu hören und zu sehen? Auf den Bataillen von Bourgignon dünkt es einem den Schall der Trompeten zu hören und Pferde, die ihren Reuter abgeworfen, queer durchs Feld flüchtig davon laufen zu sehen. Das Wunderbarste aber was die Mahlerey vermag, ist daß sie durch Colorit, Gebärden und Stellung den Gedanken und innern Affect der Seele ausdrücken und sichtbar machen kann; und folglich scheint das Auge nicht nur zu fühlen und zu hören, sondern zu empfinden und zu denken.

Verschiedne Künstler, unter andern Le Brün, haben schriftlich die verschiednen Veränderungen zu bestimmen gesucht, die bey den mannigfaltigen Bewegungen und Leidenschaften der Seele äußerlich sichtbar werden und sich in den Muskeln des Gesichts offenbaren. Hierin eben bestehet die stumme Sprache der Seele *). Beym Zorn zum

*) Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum: et

zum Exempel tritt eine Röthe ins Gesicht, die Lippen blasen sich auf, die Augen werden feurig; bey einer niedergeschlagenen Melancholie hingegen sind die Augen ohne Leben, das Gesicht blaß und der Mund ist hängend und schlaff. Einem Künstler ist es nützlich, dies und andre Dinge gelesen zu haben; weit nützlicher aber ist ihm das Studium der Natur selbst, woraus jene Schriftsteller es nahmen, und alles mit einer Lebhaftigkeit zeigt,

die weder Zunge noch Feder zu erreichen vermag.

Kommt es auf gewisse Freyheiten und unmerkliche Nüancen an, wodurch ganz verschiedne Leidenschaften bezeichnet werden können, alsdenn muß vor allen Dingen die Natur zu Hülfe genommen werden. Beym Lachen und Weinen zum Exempel, zweyen ganz entgegengesetzten Leidenschaften, arbeiten die Muskeln des Gesichtes fast auf gleiche Art *).

K 5 Nach

et eius omnis vultus omnesque voces, vt nerui in fidibus, ita sonant vt a motu animi sunt pulsae - - - - hi sunt actori, vt pictori expositi ad variandum colores. *Cic. de Oratore III.*

*) Peter von Cortona zeigte dies dem Groß-Herzog Ferdinand dem II. durch einen einzigen

Nach dem Leonard da Vinci sind die Stummen hierin die besten Lehrer. Sie erfinden sich durch die Bewegung der Hände, der Augen, der Augenbranen und des ganzen Cörpers, eine Art von Sprache. Kein vernünftiger Mensch wird seinen Gedanken verkennen, der eigentlich dieser ist, daß man die Stummen mit Maaße und Verstand nachahme und keine übertriebne Gesticulation hervorbringe, damit die redenden Personen, und dergleichen müssen die Figuren des Mahlers seyn, zu keinen Pantomimen werden mögen. Die Handlung wird sonst theatralisch, und statt des Bildes der Handlung selbst ein Bild ihrer Nachahmung; sie ist nicht Original und nicht von der Natur selbst genommen *).

Man erzählt große Dinge von dem Ausdruck der alten griechischen Mahler. Vom Aristides unter andern, er habe die Besorgniß einer bey einer Belagerung tödtlich verwundeten Mutter vorgestellet, daß ihr Kind, welches ihr auf allen vieren an die Brust gekrochen, statt der Milch Blut zu saugen

zigen Pinselzug. Siehe *Lezione di Filippo Baldinucci nell Academia della Crusca il Lustrato.*

*) *Judgment of Hercules*, *Chap.* 4.

saugen bekommen mögte *). Auch war des Timomachus Medea sehr berühmt, der er in dem Augenblick, da sie ihre Kinder umbrachte, die Wuth ins Gesicht zu bringen wußte, wodurch sie zu dieser entsetzlichen Ausschweifung hingerissen ward, und zu gleicher Zeit mütterliche Liebe, die sie davon abzuhalten schien **). Einen ähnlichen doppelten Affect suchte Rubens ins Gesicht der Marie von Medicis zu bringen, nemlich Schmerz wegen der überstandnen Niederkunft und Freude wegen der Geburt des Dauphins. Auch lieset man in dem Gesicht einer heiligen Apolonia, vom Tinpolo in der Kirche des heiligen Antonius zu Padua gemahlt, den Schmerz sehr deutlich, den sie über eine vom Henker empfangne Wunde empfindet, aber mit Freude gemischt, daß ihr hiemit das Paradies geöffnet worden ist.

Die

*) Is omnium primus (*Aristides*) Thebanus animum pinxit, et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ethe; item perturbationes, durior paullo in coloribus. Huius pictura est oppido capto ad matris morientis e vulnere mammam adrepens infans: Intelligiturque sentire mater et timere, ne emortuo lacte sanguinem lambat. *Plin. Hist. Nat. XXXV. c.* 10.

**) *Auson. ex Anthologia.*

Die Wahrheit zu gestehen, die Beyspiele eines feinen Ausdrucks sind in der Venetianischen, Niederländischen und Lombardischen Schule selten. Ein starkes Colorit, ein weiches schönes Fleisch und die große Würkung des Helldunkeln waren ihr vornehmstes Studium; sie wußten die Sinne besser zu fesseln, als den Verstand. Die Venetianer besonders schmickten ihre Historienmahlereyen mit dem mannigfaltigen Reichthum von Nationen und Kleidungen, die die Schiff-Fahrt in ihrem Vaterlande zusammenbringt, und eines jeden Augen auf sich zieht. Ich weis nicht, ob sich in allen Schildereyen des Paul Veronese ein einziges Beyspiel eines wohl gedachten Ausdrucks einer derer Handlungen finden wird, die, als Petraroa sagt, schweigend reden; es müßte denn der Gedanke auf seiner Hochzeit von Cana seyn, den, so viel ich wüßte, noch Niemand bemerket hat. Am einen Ende der Tafel kommt dem Bräutigam eine Figur entgegen, die in der rechten Hand ihr rothes Gewand, womit sie bekleidet, in die Höhe hebt, und selbiges dem Bräutigam zeiget, der ihr ins Gesicht sieht, um damit, glaube ich, zu sagen, der Wein, der aus Wasser gemacht worden, sey von eben der Farbe als das Gewand. Auch ist der

Wein,

Wein, den man in den Gefäßen und Glä=
sern entdeckt, wirklich roth. Dem ohner=
achtet ist in den mehresten Gesichtern und
Handlung der andern Figuren keine Spur
der Verwundrung über das geschehene Wun=
derwerk; sie thun nichts als musiciren, es=
sen, trinken und sich lustig machen. Dies
ist der Styl der Venetianischen Schule.
Die Florentinische, deren Haupt Michel=
angelo ist, war in der Zeichnung und
gründlichsten Kenntniß der Anatomie vor
andern gelehrt. Hierin sucht sie Geist und
Leben; und es war ihre Lust, hiemit ver=
schwenderisch zu seyn. Mit reizenden For=
men und edler Erfindung triumphiret der
Ausdruck in der Römischen Schule. Sie
wuchs auf unter den Werken der Griechen,
und im Schooße einer Stadt, die sonst al=
les Reizes und aller Künste Sitz und Mut=
ter war. Domenichino und Poußin, bey=
des große Meister im Ausdruck, machten
sich dort vollkommen, wie das Nachtmahl
des heiligen Hieronymus von dem einen,
und der Tod des Germanikus oder der Beth=
lehemitische Kindermord von dem andern
deutlich Zeugniß giebet. Rafael übertrifft
darin vielleicht alle übrigen. Man mögte
fast sagen, er habe seine Schildereyen, die
nach dem gemeinen Ausdruck Bücher der
Unwis=

Unwissenden sind, auch den Gelehrten zu lesen in die Hände geben wollen, denn die seinigen unterhalten Geist und Verstand; auch scheint es, er habe die Rechtfertigung des Quintilians zum Augenmerk gehabt, wo dieser versichert, die Mahlerey habe eine größere Gewalt über das Herz, als des Redners Kunst *). Im Ausdruck sind alle seine Werke sehr lehrreich; der Märtyrertod der heiligen Felicitas, Magdalena im Hause des Pharisäers, die Verklärung, Joseph als Traumdeuter — ein Bild, das Poußin ungemein hochschäzte; vor allen andern aber ist die Schule von Athen im Vatican die Schule des Ausdrucks. Unter vielen Wundern der Kunst entdeckt man darauf das verschiedne Genie der vier Jünglinge, die um den Mathematikus herstehen. Mit einem Maaßstabe in der Hand, und gegen die Erde gebückt demonstriret er ihnen, ich weis nicht was für ein Theorem. Einer ganz in sich selbst vertieft, steht hinter ihm mit der größten Aufmersamkeit auf seines

*) Nec mirum si ista, quae tamen in aliquo sunt posita motu, tantum in animis valent, cum pictura tacens opus et habitus semper eiusdem sic in intimos penetret affectus, vt ipsam vim dicendi nonnunquam superare videatur. *Quintil. Inst. Orat. XI. cap.* 3.

nes Meisters Schlüsse; ein andrer verräth durch lebhaftere Stellung eine größere Einsicht, indem der dritte, der den Schluß schon voraus erreichet, diesen dem vierten gern beybringen mögte, der mit hängenden Armen gerade vor sich hinsehend und mit einer gewissen Einfalt im Blick vielleicht nie etwas begreifen wird. Aus diesen und ähnlichen Bildern scheint Albani, der den Rafael fleißig studierte, seinen Lehrsatz genommen zu haben: daß durch eine Handlung und Stellung mehr als einerley ausgedruckt werden müsse, und daß die Figuren so zu bilden und zu stellen wären, daß sich aus ihrer jetzigen Stellung und Handlung errathen ließe, was sie gethan haben und thun würden *). Ich leugne nicht, daß dieses sehr schwehr sey; aber ich muß doch auch gestehen, daß ohne dies Auge und Geist schwehrlich auf ein Bild gezogen werden können **). Ein Mahler, der sich hoch zu erheben denkt, muß sich hauptsächlich um den Ausdruck bemühen. Er ist das letzte Ziel seiner Kunst, wie Socrates dem

*) In einem Briefe beym *Malvasia* in der *Felsina pittrice Part. IV.*

**) Suspendit picta vultum mentemque tabella.
Horat. II. Epist. I.

dem Parrhasius zeigte *). In ihm steckt die stumme Poesie, und als Petraroa sagt, die sichtbare Sprache.

Von den Büchern für einen Mahler.

Aus dem bisher gesagten erhellet genugsam, daß es einem Künstler an gewissen Kenntnissen, und folglich auch an Büchern nicht fehlen dürfe. Die mehresten glauben, das einzige was er brauche, sey die Iconologie des Ripa oder eine ähnliche Legende; und seine übrige nöthige Sammlung schränken sie auf einige Gipsabgüsse von Alterthümern oder dasjenige ein, was Rembrant seine Antiquitäten nannte, und in Waffen, Turbans, Stücken Zeug, Hausrath und anderm alten Krahm bestand. Dergleichen ist freylich einem Mahler nöthig, und wer nichts als halbe Figuren und wenige und nur niedrige Gegenstände mahlen will, kann sich damit behelfen. Wer aber höher denkt, und die Natur in allen ihren Theilen in der Vollkommenheit schildern will, in der sie seyn würde, wenn es der Stoff dem Schöpfer erlaubt hätte, ihr einen

*) *Xenophon in memorabilib. Socratis*, lib. III.

einen höhern Grad der Vollkommenheit zu geben, dem ist es nicht hinreichend. So denkt der wahre, der allgemeine, der vollkommne Mahler. Zwar wird keiner eine so hohe Vollkommenheit erreichen; ein jeder muß sie jedoch zu seinem Zwecke machen, wenn er nicht zu weit darunter bleiben will. So müssen sich Redner, die den höchsten Rang erreichen wollen, den vollkommnen Redner, den Cicero geschildert, und Hofleute den Hofmann des Castiglione zum Muster wählen. Einen solchen Mahler wird es nicht Wunder nehmen, wenn wir ihm sagen, er müsse unter seinem übrigen Hausrath auch einen Büchervorrath besitzen. Hauptsächlich claßisch sind für ihn die heilige, römische und griechische Geschichte, die Werke des Virgil, und vor allen andern des Homer, des Königs der Mahler *). Hiemit muß er die Verwandlungen des Ovidius, zwey oder drey der besten neuern Dichter, und die Reisen des Pausanias, nebst dem Vinci, Vasari und einige andre Kunstbücher verbinden.

Außer

*) Μαλλον δε τον αριςον των γραφιων 'Ωμήρον - - - - δεδεγμεθα. *Lucian. de Imaginib.*

Außer den Büchern wird es ihm sehr nützlich seyn, eine ausgesuchte Sammlung von Kupferstichen nach und von den besten Meistern um sich zu haben. Hierin wird er den Fortgang und die Geschichte der Kunst nebst dem verschiednen Styl entdecken, den sie darin hatten. Rafael, das Haupt der römischen Schule, trug kein Bedenken, Albrecht Dürers Kupferstich in seinem Arbeitszimmer aufzuhängen; und mit der größten Sorgfalt bewahrte er alle Zeichnungen von alten Statuen und Basreliefs, die ihm in die Hände fielen; lauter Dinge, die vermittelst des Kupferstichs heutiges Tages gemein und leicht zu haben sind. Die Kupferstecherkunst ist von gleichem Alter als die Druckerey, mit der sie den Vortheil gemein hat, daß durch ihre Hülfe die Werke des Genies vervielfältigt und mehrern Ländern mitgetheilet werden können. Vortreflich wäre es, wenn nur gute Bücher gedruckt und schöne Mahlereyen gestochen würden; doch ist unter den Unbequemlichkeiten des Druckes und Stiches der Unterschied, daß der Zeitverlust bey einem schlechten Kupferstiche ungleich geringer ist als beym Lesen eines schlechten Buches. Die Behandlung schöner Gegenstände durch geschickte Männer, die verschiednen

nen Formen, die derselbe Gegenstand unter den Händen verschiedner Meister annimmt, wird den Geist des Künstlers sehr bereichern und sein Feuer ungemein nützlich unterhalten. Das Lesen guter Dichter und der Geschichtschreiber wird durch ihre lebhaften und deutlichen Beschreibungen dasselbige thun: ohne der Fantasien, Maschinen und Erfindungen zu erwähnen, womit die Dichter alles, was sie behandlen, zu schmücken, zu verschönern und zu erheben gewohnt sind. **Bouchardon** las den Homer, und seit der Zeit dünkten ihm, nach seinem eignen Ausdruck, die Menschen dreymal größer, ja die Welt selbst in seinen Augen größer geworden zu seyn *). Es ist sehr wahrscheinlich, daß ein Trauerspiel des Euripides dem **Timanthes** den Gedanken an die Hand gab, das Gesicht des Agamemnon beym Opfer der Iphigenia mit der Spitze seines Mantels zu verhüllen **). Und **Michel Angelo** stellte die Mutter Gottes in der Paßion nicht wie andre Mahler, in Schmerz und Thränen zerfließend neben das Creuz,

 sondern

*) Depuis que j'ai lu ce livre les hommes ont quinze pieds & la nature s'est accrue pour moi. *Tableaux tirés de l'Iliade par Mr. le Comte Caylus.*

**) Euripid. Iphigenia in Aulide circa finem.

sondern mit trocknen Augen, wozu ihm folgende trefliche Stelle seines Lieblings Danto den Gedanken gegeben hatte:

Vergine madre figlia del tuo figlio
Umile ed alta più che creatura.
Termine fisso d' eterno consiglio
Tu se' colei, che l' umana natura
Nobilitasti sì, che 'l suo Fattore
Non si sdegnò di farsi tua fattura. d. i.

„Du die deines Sohnes Tochter und Mut„ter, doch Jungfrau bist, demüthger und „erhabner als was sonst erschaffen, der ewi„gen Rathschlüsse Vorwurf! Du veredel„test der Menschen Natur, daß selbsten dein „Schöpfer dich werth hielt, dein eignes „Geschöpfe zu werden.„

Auch der erhabne Gedanke des Rafael, da er Gott in dem unendlichen Raume abbildete, wie er die eine Hand ausstreckt die Sonne, und die andre den Mond zu erschaffen, scheint sich aus den Worten Davids herzuschreiben, da er spricht: Die Himmel erzählen seinen Ruhm und das Firmament verkündiget seiner Hände Werk *). Ein

*) Rafael wird wegen dieser Erfindung von einem Engländer (*Webbs Inquiry into the Beau-*

Ein fleißiges Lesen wird dem Mahler auch keinen geringen Nutzen bringen; denn unter der großen Menge von Gegenständen,

 die

Beauties of Painting, Dial. VII.) unbillig beurtheilet. Ein Gott, heißt es, der mit der einen Hand an die Sonne und mit der andern an den Mond reichet, vernichtet den Begriff der Unermeßlichkeit, der von dem Schöpfungswerke unzertrennlich seyn sollte, weil nun die ganze Schöpfung ein Werk von wenigen Zollen zu seyn scheinet. Wir werden aber in dieser Schilderey keine Schöpfung von wenigen Zollen gewahr; sondern eine Welt von weit größerer Maaße, eine Welt die an Millionen Millionen Meilen reichet. Auch sehen wir in der Handlung des Schöpfers, da er mit der einen Hand die Sonne und mit der andern den Mond berühret, daß diese unermeßliche Welt im Verhältniß zur Gottheit ein Nichts sey; und das ist das höchste, wozu die Mahlerey den Verstand bringen konnte. Eine solche Erfindung ist umgekehrt als die vom Timanthes, der, um die ungeschlachte Größe des schlafenden Polyphemus anzugeben, einige Satyrs neben ihm mahlte, die seine Faust dicken Finger mit ihren Thyrsis ausmaßen. Plinius sagt bey der Gelegenheit, man hätte bey des Timanthes Werken immer mehr gedacht, als man darin gesehen, und ob gleich die Kunst in selbigen sehr groß gewesen, so wäre doch ihr Verstand

die ihm die Fabel und Geschichte darbietet, kann er sich diejenigen wählen, wo die Mahlerey sich vortheilhaft zeigen und glücklich seyn kann. Er muß seyn Thema mit Bedacht wählen; denn bey der Schönheit und innern Güte desselben gewinnet die Arbeit ungemein *). Von der Seite kann man die besten Italiänischen Meister nicht genug beklagen, die nur zu oft unter der Dictatur von Idioten arbeiten, und was noch ärger ist, allen Reichthum ihrer Kunst an Gegenständen verschwenden mußten, die von Natur armselig und unfruchtbar waren. Aber was sage ich, unfruchtbar? die sich ganz und gar zur Mahlerey nicht schickten. Dergleichen sind die Heiligen, die nicht zu gleicher Zeit lebten und nie mit einander etwas zu thun haben konnten, und die sich dennoch als bey einem Gevatterschnack auf manchem Bilde zusammen finden mußten. Nur das Mechanische der Kunst kann sich dabey in seinem

Verstand noch weit größer gewesen. „Atque in omnibus eius operibus intelligitur „plus semper quam pingitur; et cum ars „summa sit ingenium tamen vltra artem „est.„ *Hist. nat.* XXXV. 10.

*) Fecit aliquid et materia. Ideo eligenda est fertilis, quae capiat ingenium quae excitet. *Senec. Epist. XLVI.*

seinem Pompe zeigen. Die Disposition kann vielleicht gut und löblich seyn; aber Erfindung, Ausdruck, Einheit, Eigenschaften, die nur aus den besondern Umständen einer Handlung entstehen können, die einen gemeinschaftlichen Endzweck hat, und auf nichts anders gegründet seyn können, davon kann gar nicht die Rede seyn. Wer erinnert sich nicht, dergleichen Bilder im Ueberfluß gesehen zu haben? Die berühmte heilige Cäcilia des Rafael z. E. ist vom heiligen Paulus, der Magdalena, Johannes und Augustinus umgeben; und auf dem Bilde des Paul Veronese in der Sacristey des heilichen Zaccharias zu Venedig, hat die auf einem Thron sitzende Madonna mit dem Christ-Kinde und dem kleinen Johannes unten rechts und links Wache und Hofstaat vom heiligen Franciscus von Aßisi, der heiligen Catharina und dem heiligen Hieronymus, der noch dazu mit einem reichen Cardinals-Habit angethan ist — vielleicht das sonderbarste mahlerische Unding unter so vielen andern abgeschmackten und nichts bedeutenden Bildern, davon Italien so reich ist! Sonderbar ists und kaum zu glauben, daß junge Leute nach solchem Mischmasch die Kunst studieren sollen; es ist eben, als müßte man seine Muttersprache und den

guten Styl aus dem gehörnten Siegfried, der schönen Magellone, dem Pater Araham von Sancta Clara (im Italiänischen aus der fior di virtù, dem Leben Josaphats und Barlaam) und dergleichen Werkchen mehr lernen. Die Gegenstände, wo sich die Mahlerey zeigen kann, und die ein verständiger Künstler beym Lesen schon entdecken wird, sind ohnfehlbar die allgemein bekannten diejenigen, die den mehresten Affect erregen können, und eine große Mannigfaltigkeit von Umständen enthalten, welche in einem Augenblicke zusammentreffen, eine einzige Haupthandlung auszumachen. Die Geschichte des Coriolan nach des Livius Erzählung, wie er Rom belagert, kann hievon ein glänzendes Beyspiel seyn. Nichts reizender als der Grund des Bildes selbst. Er muß das Hauptquartier (Praetorium) im Lager der Volsker, hinten mit der Tiber, und die sieben Berge Roms, über welche sich das Capitolium erhebt, vorstellen. Eine größere Mannigfaltigkeit als zwischen den Figuren der Soldaten, Weiber und Kinder, die unter einander vermischt sind und alle zu dem Bilde gehören, kann man nicht erdenken. Eben so mannigfaltig ist der Affect, da einige wünschen müssen, daß Coriolan die Belagerung aufhebe, andre es befürchten,

fürchten, und noch andre es argwohnen. Die Hauptgruppe ist besonders mahlerisch. Coriolan steigt vom Tribunal herab, seine Mutter zu umarmen; er stockt aber für Schaam wie zuvor für Liebe, da ihm die Mutter zurief: Halt! damit ich erst wisse, ob ich einen Sohn oder Feind umarme! So kann oft der gemeinste Gegenstand neu werden, wenn sich der Meister durch Schriftsteller leiten läßt, die mit schönen Beschreibungen die ältesten und bekanntesten Begebenheiten zu verjüngen wissen.

Vom Nutzen eines Freundes und Rathgebers.

Wo nicht nützlicher, doch eben so nützlich als die Büchersammlung, ist dem Künstler die Freundschaft eines verständigen Gelehrten, den er im Fall der Noth um Rath fragen kann. Diomedes sollte das feindliche Lager auskundschaften; er verlangte einen Begleiter, weil zweye besser sähen, als einer *); und hierauf spielet Socrates in seinem zweyten Alcibiades an, wenn er von zwey zugleich sehenden re-

 det.

(* σύντε δύ' ἐρχομένω.

det*). Als Hannibal den Marsch nach Italien antreten wollte, suchte er einen in der Kriegskunst erfahrnen Spartaner zur Seite zu haben, und durch dessen Rath, sagt Vegetius **), warf er so viele ihm an Zahl und Stärke überlegne Consuls und Heere übern Haufen. Selbst Julius Cäsar, der größte Sterbliche, frug in dem bürgerlichen Kriege den Oppius und Balbus, wie er lange siegen mögte***). Wer wird sich bey so großen Beyspielen jemals merken lassen, er wolle alles für sich allein thun, und bedürfe keines fremden Rathes in Krieges- und Staatssachen oder in Werken des Genies? Noch weniger darf man dies in einer Kunst glauben, die so viele Theile hat, als die Mahlerey, davon jeder für sich so schwehr ist, daß die Vortreflichkeit des Künstlers in einem derselben schon hinrei-

*) σύ'ντε δυὸ σκοπτομηὴνω.

**) Nec minus Hannibal petiturus Italiam Lacedaemonium ductorem quaesiuit armorum; cuius monitis tot consules, tantasque legiones inferior numero ac viribus interemit. *Veget. de re milit. Prol. lib. III.*

***) Id quemadmodum fieri possit nonnulla mihi in mentem veniunt et multa reperiri possunt: De his rebus rogo vos vt cognitionem suscipiatis. *Cic. X. Epist. ad Atticum.*

hinreichet, ihm einen großen Namen zu erwerben.

Fontenelle pflegte zu sagen, so ein geschwohrner Feind von Handschriften er wäre, so ein großer Freund wäre er von gedruckten Sachen *). Er wollte damit sagen, man müßte gegen einen Freund, ehe er seine Werke bekannt gemacht, wenn er gerathen seyn will, weder mit Rath noch Wahrheit sparsam seyn. Wer einem aber schon mit einem Buche, schön gedruckt und gebunden entgegen kommt, der giebt damit genug zu erkennen, daß er nicht gebessert, sondern gelobt und gepriesen seyn wolle. Nichts anders läßt sich von einem Meister sagen, der einem sein Urtheil abfordert, und einem seine Schilderey nicht eher sehen läßt, als bis sie fix und fertig und schon gefirnißt im Rahmen vor einem stehet. Ein verständiger Mahler wird seinem Freunde erst die Skizze oder die Skizzen vorlegen, die er entworfen haben wird, ehe er an die Leinwand geht, damit die Mahlerey hernach nicht gequälet und gemartert werden möge. Alsdenn kann ihm sein Freund zur größern Voll-

*) Memoires pour servir à l'histoire de la vie et des œuvres de Mr. de Fontenelle, Amst. 1759. p. 86.

Vollkommenheit seines Werkes sehr nützlich werden — ihm zeigen, wo er in den gewöhnlichen Fehler der Mahler verfallen und in den Figuren sich wiederholet habe — mit ihm untersuchen, ob er in der vorzustellenden Handlung den wichtigsten, vortheilhaftesten Zeitpunct gewählet, ob die angebrachten Nebendinge schicklich und endlich, und vorzüglich, ob der ganze Gegenstand mit gehörigem Anstande und Gelehrsamkeit, und dem Ueblichen (costume) gemäß behandelt worden sey. Poußin, der hierin so ausserordentlich richtig ist, wandte sich an den Bellori, den Commendator Pozzo und den Cavalier Marini; Thaddeo Zucheri seiner Mahlereyen zu Caprarola wegen an den gelehrten Annibal Caracci; und der große Rafael frug vor andern den Graf Castiglione um Rath, ob er gleich selbst kein Fremdling in der Gelehrsamkeit war, und eben so schön schrieb, als zeichnete. In allen Stücken suchte er jenen vortreflichen Künstlern in Griechenland gleich zu werden, denen ihre Beredsamkeit so viele Ehre machte als ihr Pinsel *). Der Vater der Italiänischen

*) Gloriantur Athenae armamentario suo, nec sine causa: est enim illud opus et impensa et elegantia visendum. Cuius Architectum Philo-

tiánischen Poesie, Dante, war des Ghiotto Freund und Rathgeber; und wie man sagt, hatte

Philonem ita facunde rationem institutionis suae in theatro reddidisse constat, vt disertissimus populus non minorem laudem eloquentiae eius quam arti tribuerit. *Val. Maxim. VIII. c. XII. exempl. ext.* 2. Zum Beweise des Rafaelschen Styls mag folgender ohnedem hieher gehörender Brief an den Grafen Baldaßar Castiglione dienen. Er ist vortreflich.

Herr Graf. Ich habe von Ihren Gedanken verschiedne Zeichnungen gemacht. Ein jeder ist damit zufrieden, wenn mir nicht ein jeder schmeicheln will; aber ich bin nicht mit mir selbst zufrieden, denn ich befürchte, daß Sie es nicht seyn werden. Ich überschicke sie Ihnen. Wählen Sie sich eine davon, wenn Sie eine darunter finden, die es werth ist. Unser gnädigster Herr erzeiget mir viele Ehre durch eine große Last, die er mir auferlegt. Es ist die Besorgung von dem Bau der S. Peters-Kirche. Ich hoffe jedoch nicht darunter zu erliegen, um so mehr da Ihrer Heiligkeit mein Modell gefällt und viele Kenner von Genie gutes davon sagen. Ich erhebe mich aber mit meinen Gedanken weit höher. Ich wünschte die schönen Formen der alten Gebäude zu erreichen; ich weis aber nicht, ob mich nicht als Icarus erheben werde. Vitruvius giebt mir viel Licht; aber nicht genug.

Ich

hatte er selbst einige Geschicklichkeit in der Zeichnung *). Die Nachfolger des Michelangelo und Vinci, die der florentinischen Schule Ruhm aufrecht erhielten, giengen in gleicher Absicht zum Galilei, der ihr Orakel war, und mit großer Gelehrsamkeit einige Geschicklichkeit in der Kunst, und einen feinen Geschmack verband **).

Hätte sich Spagnolet bey solchen Männern Raths erholet, er würde dem Prinzen Eugenius keinen Chiron gemahlt haben, der dem

Ich würde mich für einen großen Meister halten, wenn in meiner Galatea die Hälfte der schönen Sachen wäre, wovon Sie mir schreiben; ich erkenne aber in Ihren Ausdrücken Ihre Güte gegen mich, und ich versichre Ihnen, um eine Schönheit zu mahlen, müßte ich noch größere Schönheiten sehen, unter der Bedingung, daß Sie bey mir wären, die vollkommenste zu wählen. Da aber an richtigen Kennern ein eben so großer Mangel ist, als an schönen Frauenzimmer, so bediene ich mich einer gewissen Idee, die mir in den Sinn kommt; und ob in dieser eine kunstmäßige Vortreflichkeit sey, weis ich nicht; ich bemühe mich, sie zu erreichen. ꝛc.

*) Vasari vita di Ghiotto e Dialogo della pittura di Ludov. Dolce.

**) *Vita del Galileo dal Viviani.*

dem Achilles mit dem Fuße in den Hintern tritt, weil er im Bogenschießen das Ziel verfehlet. Auch würden sich die Venetianischen Mahler in ihren Werken weniger Freyheiten erlaubt, und nicht so oft wider das Uebliche gefehlet haben.

Von der Wichtigkeit der Urtheile des Publici.

Ein Mahler muß sich nothwendig wohl ins Gemüth einprägen, daß in seiner Kunst kein besserer Richter sey, als der wahre Liebhaber und das Publikum *). Wehe

*) Omnes enim tacito quodam sensu, sine vlla arte aut ratione, quae sunt in actibus ac rationibus recta ac praua diiudicant; idque cum faciunt in picturis et signis. *Cic. de Orat. III.*

Mirabile est enim cum plurimum in faciendo intersit inter doctum et rudem, quam non multum differat in iudicando. Ars enim cum a natura profecta sit, nisi naturam moveat ac delectet, nihil sane egisse videtur. *Ibid.*

Vt enim pictores et ii qui signa fabricantur et vero etiam Poetae suum quisque opus a vulgo considerari vult, vt si quid reprehensum sit a pluribus, id corrigatur; hique et

Wehe den Kunstwerken, sagt ein großer Mann, der mit Adlersflügeln alle Reiche der Wissenschaften durchflogen hat, wehe den Kunstwerken, sagt er, die nur dem Künstler gefallen *)! Baldinucci erzählt von einem florentinischen Meister eine läppische Geschichte **). Diesem gab bey Gelegenheit eines seiner Werke ein gewisser Cavalier zu verstehen, es käme ihm vor, als könnte die eine Hand der einen Figur nicht in der ihr gegebnen Stellung bleiben, sie schiene ihm lahm zu seyn. Sogleich gab ihm der Mahler den Crayon, damit er sie nach seinem Gefallen zeichnen mögte; der Cava-

et secum et cum aliis quid in eo peccatum sit exquirunt: sic aliorum iudicio permulta nobis et facienda et non facienda et mutanda et corrigenda sunt. *Cic. de Offic. l. c.* 41.

Ad picturam probandam adhibentur etiam inscii faciendi cum aliqua sollertia iudicandi. *Idem de opt. genere Orat.*

Namque omnes homines, non solum Architecti quod est bonum possunt probare. *Vitruv. VI. c.* 2.

*) Malheur aux productions de l'art, dont toute la beauté n'est que pour les artistes. *D'Alembert Eloge de Montesquieu.*

**) *Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua che contengono tre decennali dal* 1580 *al* 1610. *nella vita di Fabrizio Boschi.*

Cavalier erwiederte aber, wie soll ich sie zeichnen, ich bin nicht vom Handwerke! Hier erwartete ihn der getadelte, aufgebrachte Künstler, und setzte hinzu: wenn das ist, was halten Sie sich denn über die Arbeit eines Meisters auf? — gleichsam, als ob man eben als **Pearese** müsse Hände zeichnen können, um einzusehen, daß ein andrer sie verzeichnet habe *). Weit besser dachte

*) Es gilt nicht immer, was **Donatello** dem **Filippo** sagte: Da hier ist Holz, mache es selbst! der andre könnte antworten: Ich kanns zwar nicht besser machen, aber sehen was ein andrer schlecht gemacht hat. Dionysius von Halicarnas hat in der Beurtheilung des Thucidides eine vortrefliche hieher gehörende Stelle. „Weil wir, heißt es, „nicht das große lebhafte Genie des Thucidides und andrer berühmten Geschichtschreiber haben, sollen wir darum auch „nicht das Vermögen haben zu urtheilen? „In den Künsten, worin Apelles, Zeuxis „und Protogenes vortreflich waren, ists ja „Leuten ihre Meynung darüber zu sagen „erlaubt, die sich auf keine Weise mit jenen „Männern vergleichen können: auch war es „Künstlern, die weit unter dem Phidias, „Polycletus und Myron waren, nicht untersagt, dieser Männer Werke zu beurtheilen. Ich erwähne nicht einmal, daß Idioten über Dinge, die in die Sinne fallen, „oft

dachte jener Venetianer, der jeden einfältigen Mann, der zu ihm ins Zimmer kam, fragte, was er von dem Stücke hielte, das er auf der Staffeley hätte? Hieß nach einigem Nachdenken die Antwort: ich verstehe mich nicht auf die Mahlerey; so wischte er sein Bild weg, und fieng es lieber von vornen wiederum an. Kann sich gleich ein jeder nicht in alle Feinheiten und Subtilitäten der Kunst einlassen, so kann er doch einsehen, ob eine Figur in ihren Bewegungen frey oder gezwungen sey, ob sie gehörig in ihrem Gewande stecke, ob sie thut und ausdruckt, was sie thun und ausdrucken soll oder nicht. So kann ein jeder über Dinge richtig urtheilen, die er selbst empfindet und immer vor Augen hat. Vielleicht kann es ein Künstler nicht einmal so gut, denn fast ein jeder hat seine Lieblingsmanier in Stellung, Kleidung und Farbe, fast ein jeder sieht und arbeitet auf seine eigne Art, und ist nur zu geneigt, alles auf eine einzige Form zurück zu führen, und zu tadeln, was sich davon entfernet. Auch Mahler, die der Neid nicht blendet, urtheilen einer nach dem **Paul Veronese**, der andre dem

Guer=

„oft eben so geschickt urtheilen als die größ„ten Meister.„ *Carlo Dati* im **Leben des Apelles.**

Guercino; wie Schriftsteller nach dem Boccazio oder Davanzati, die und Natur nach ihrer Meynung einerley sind. So machts weder der Kenner, noch das Publikum. Sie sind frey von den Vorurtheilen der Schule *). Tarpas, ohne dessen Genehmigung kein poetisches Werk in die Bibliothek des Apollo Palatinus kommen durfte, machte selbst keine Verse; und das Parterre, das vor dem französischen Theater Armiden, den Misantropen und Athalien zu krönen gewußt hat, besteht gewiß aus keiner Versammlung von Schriftstellern.

Selbst die Mahler-Academien, die mehrentheils aus Künstlern bestehen, urtheilen oft nicht ganz richtig, denn ihre Vorsteher werden nur zu oft durch heimliche Künste und Herrengunst gesetzt, welche schon in den glücklichsten Zeiten der Kunst manchmal den Unwissenden dem Geschicktesten vorzog*).

 Ohne

*) Je ferois souvent plus d'état d'un homme de bon sens, qui n'auroit jamais manié le pinceau que de celui de la plupart des peintres. *De Piles sur Du Fresnoy p. 50.*

*) Quoniam autem . . . . animaduerto potius indoctos quam doctos gratia superare, non esse certandum iudicans cum indoctis ambitione

Ohne Zweifel liegt hierin der Grund, daß die vielen Academien, welche in neuern Zeiten durch der Fürsten Freygebigkeit in Italien, Teutschland und Frankreich errichtet worden sind, noch keinen Meister hervorgebracht, den man den Alten entgegen stellen könnte. Als diese ihre Kunst lernten, war ihre Absicht nicht, dem Vorsteher der Academie allein zu gefallen und von ihm empfohlen und befördert zu werden, wie heutiges Tages geschiehet; sie gaben sich nicht zu Vasallen und Waffenträgern dahin, seiner Manier allein blindlings zu folgen. Sie folgten ihrem Genie und hielten sich an die Manieren, die am mehresten damit überein-stimmten.

tione, potius his praeceptis editis ostendam nostrae scientiae virtutem. *Vitruv. in Prooem.* lib. III.

Compatitemi per grazia, perchè voi bene ancora avrete provato altre volte che cosa voglia dire essere privo della sua libertà e vivere obligato a padroni che poi &c. *Lettera di Rafaello a Raibollini detto il Francia.*

Ma se gli altri cinque Libri saranno tardi a venire in luce, non sic data a me la colpa, ma alla mala sorte che io ho co' principi, i quali dispensano le loro profonde ricchezze come si sa, e di ciò ne sono il più delle volte cagione i Ministri loro. *Seb. Serlio, lib. III. in fine.*

ſtimmten. Sie konnten es auch thun ohne ihr Glück in Gefahr zu ſetzen, und ſie ſchilderten nicht, um ihrem Lehrer, ſondern der ganzen Welt zu gefallen. Seit kurzen iſt man in Frankreich den Schaden gewahr worden, der für die Kunſt daraus entſtand, daß ſie der Dictatur und Tyranney eines einzigen Mannes unterworfen war, der in wenigen Jahren allen jungen Leuten ſeine beſondre Manier beygebracht und die ganze Academie damit angeſteckt hatte. Aus keiner andern Urſach ſcheint man nemlich die vernünftige Parthie ergriffen zu haben, die Mahlereyen der Academiſten in einem großen Saale der Beurtheilung des großen Haufens auszuſtellen, der ſich ſelbſt Phidias*), Appelles**), Tintoret und andre berühmte alte und neue Meiſter zu unterwerfen pflegten. Beym Lichte öffentlicher Plätze, ſagte ich weis nicht wer, entdeckt ſich das geringſte Fleckchen und jede wahre Schönheit tritt von ſelbſt hervor. Oft zwar wird der

*) Ἐπεὶ καὶ Φειδίαν φασὶν οὕτω ποιῆσαι. *Lucian. de imag.*

**) Idem (Apelles) perfecta opera proponebat pergula transeuntibus, atque poſt ipſam tabulam latens vitia, quae notarentur, auſcultabat, vulgum diligentiorem iudicem quam ſe praeferens. *Plin. H. N. XXXV. c.* 10.

große Haufe durch die Neuheit der Sache, oder durch eine oder die andre Sophisterey auf Irrwege gebracht. Es dauert aber nicht lange. Ein gewisses inneres Gefühl und das Ansehen der verständigsten Männer, leitet ihn doch zuletzt ohne Partheylichkeit, dem wahren Werth der Künstler richtig Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen.

Ohne vom Contrast des Lichts und Schattens, vom Ton der Farben und ihren schönen Verschmelzungen, von der Manier des einen oder des andern etwas zu wissen, spricht er sowohl über einzelne Theile als über das Ganze Urtheile, gegen welche keine Apellation statt findet. Der große Haufe wars, der Tizianen Muth gab, dem Giorgione und der Natur zu folgen — der zur Schande eines ganzen Domcapitels desselben förmliches Urtheil über ein berühmtes Werk des Vandyk Lügen strafte *) und das Abendmahl des heiligen Hieronymus wiederum neben die Verklärung des Rafael setzte, des großen Geschreyes ohnerächtet, welches des Domenichino Feinde und Nebenbuhler anfangs gegen seine unschäzbare Arbeit

*) *Des Camps vies des Peintres Flamands. Tom. II. dans la vie de Van Dyck.*

Arbeit erhoben hatten *). Kurz, der grosse Haufe, der eigentlich zu reden der erste Meister des Mahlers ist, muß auch billig sein oberster und vornehmster Richter seyn.

Von der dem Mahler nöthigen Critik.

Ein Mann, der allgemeinen Beyfall erhalten will, verschiebe es nicht, den Verdiensten andrer Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, bis sie todt sind; auch wenn er Recht hat fürchte er sich nicht, den Mund über die Fehler der Todten aufzuthun. Weder aus Neigung zu seiner Schule, noch aus Vaterlandsliebe erschaffe er sich Abgötter nach seinem Herzen. Die Wissenschaft leite ihn, und nach der untrüglichen Norm der Wahrheit weise er einem jeden Meister die Stelle an, die ihm gebühret, und eben darnach beurtheile er Styl und Manier. Urtheilet er also über fremden Werth und Werke, so wird er selbst den größten Nutzen davon haben.

Dies ist um so nöthiger, da er über den Werth seiner Kunstbrüder, von dem Heer

*) *Bellori nella vita di Domenichino.*

der Lebensbeschreiber wenig oder nichts lernen kann. Geschwohrne Feinde von des Plinius lehrreichen körnichten Kürze, ists ihr gewöhnlicher Fehler, ein weitläuftiges Gewäsch von den Späßen und Einfällen dieses oder jenes Mahlers zusammen zu stoppeln, die frostigsten Armseligkeiten zu wiederholen, die sie jemals gesagt, und umständlich Stück vor Stück ihre Werke herzuzählen. Von ihrem mahlerischen Verdienst und Eigenschaften aber ist fast niemals die Rede. Die Lobsprüche, womit sie verschwendrisch umgehen, je nachdem ihnen dieser oder jener in den Lauf kömmt, sind schwankend und unbestimmt; Sie characterisiren nichts. Sie gleichen dem Lobe, das Ariosto den vornehmsten Meistern seiner Zeit gab:

Duo Dossi, e quel che a par Sculpe e colora
Michel più che mortale angel divino *)
Bastiano, Raffael, Tizian, ch'onora
Non men Cador, che quei Venezia e Urbino.

Wo

*) Ein Engländer sagt von diesem den Michelangelo betreffenden Verse: ein ausschweifendes nichts entscheidendes Lob, das keinen Begriff giebt! (Algarotti.) Ich sage: ein Wortspiel, worin jedweder ein aus-

Wo sich also der junge Mahler befindet, suche er die Werke der besten Meister zu sehen; er sehe sie aber mit critischem Auge und merke sich ihre Fehler und Schönheiten. Der göttliche Achilles konnte doch an einem Theile des Cörpers verwundet werden; und auch sein göttlicher Sänger (Homer) leidet einigen Abfall. Keiner von beyden war ins Wasser getaucht; und der ist der beste, der am wenigsten Fehler hat *). Es wird also der junge Meister sagen, hier fehlt es an Richtigkeit und einer guten Manier des Conturns, dort sind die Regeln der Perspectiv verabsäumt, das Helldunkle ist falsch, oder aber es ist zu viel Manier darin; an der andern Seite aber ist hier eine große Keckheit des Pinsels, die Farben sind warm und kräftig, dort ist der Fall des Gewandes leicht, die Gruppen gut vertheilet, und die Contraste so natürlich als kunst-

M 5 reich.

ausschweifendes Lob und auch einen Begriff finden kann, wenn er will. (**Anm. d. Uebersetzers.**)

*) - - - optimus ille
Qui minimis vrgetur. *Hor.* Sat. I. 3.

Whoever thincks a faultless piece to see
Thincks what ne'er was, nor is, nor e'er shall be.
Pope's Essay on Criticism.

reich. Glücklich, wer den Anstand und Ausdruck dieses Meisters mit dem schönen Colorit und Helldunkeln jenes andern, die Gratie und Gründlichkeit dieser beyden, und die Harmonie jenes dort mit der schönen Natur des andern da zu vereinigen im Stande wäre!

Von der Balance oder der verschiednen Vollkommenheit der Mahler.

Durch diese seine Bemerkungen wird sich der junge Meister einen rechten Begriff von denen machen lernen, die in seiner Kunst oben an sitzen. Der berühmte De Piles, der der Kunst mit seinen Schriften so nützlich geworden, kam, um diesen Begriff desto genauer zu bestimmen, auf den Einfall einer Waagschaale, das Verdienst eines jeden Meisters bis auf einen Scrupel abzuwägen. Er nahm vier Rubriken an, Composition, Zeichnung, Colorit und Ausdruck. Unter jede trug er den Grad, der nach seinem Bedünken einem jeden zukam, je nachdem er sich mehr oder weniger von der Zahl 20. entfernte, die unter jeder Rubrike

brike das Zeichen der höchsten Vollkommenheit ist; so daß er aus der Summe dieser Zahlen zusammengenommen eines jeden ganzen Werth in der Kunst bestimmen und das Verhältniß des einem zu dem andern berechnen könnte. Ein berühmter Mathematikus unsrer Zeiten hat aber gegen diese Rechnungsart des De Piles verschiedne Schwürigkeiten erhoben; er glaubt nemlich, eine jede Zahl für sich, und nicht alle zusammengenommen, wäre das wahre Zeichen von des Künstlers Gehalte *). Doch es ist hier der Ort nicht, sich in dergleichen Materien einzulassen; der Kunst auch ist es unerheblich, sie genau zu untersuchen. Und kommt es nur darauf an, daß jedem Mahler unter den verschiednen Rubriken, der ihm wirklich gebührende Grad, und nicht mehr und nicht weniger zugeschrieben werde **), und daß man keinem zu gefallen partheyisch sey, wie es De Piles für seine Niederlän-

*) *Remarques sur la balance des Peintres de Mr. de Piles telle qu'on la trouve à la fin de son Cours de Peinture par Mr. de Mairan. Mem. de l'Acad. des Sciences*, 1753.

*) Hierin steckt eben die große Schwürigkeit, und De Piles so wenig als andre Kunstrichter haben bis auf den heutigen Tag eine richtige

derländer war, denn aus seiner Abwägung erfolgte, was jeden befremden muß, daß Rafael und Rubens gleich schwehr seyn sollen.

Rafael hat es nach dem allgemeinen Urtheil so weit gebracht, daß es scheint, kein Sterblicher werde ihn übertreffen. Durch den Fleiß des Cimabue erhob sich die Mahlerey unter uns von neuen gegen das Ende des dreyzehnten Jahrhunderts, und das Genie des Ghiotto, des Masaccio und andrer trug nicht wenig dazu bey; so daß sie in weniger als zweyhundert Jahren im Stande war, in den Werken des Ghirlandai, Jan Bellino, Mantegna, Peter Perugino und Leonard da Vinci eine und andre schöne Figur hervorzubringen. Letzterer war der gründlichste unter diesen seinen Vorgängern, ein Mann von großer Wissenschaft, der zuerst der Mahlerey Rundung und Erhobenheit zu geben wußte. Ob aber gleich alle diese Meister in verschiednen Theilen von Italien die Kunst verbreiteten und

richtige Waagschaale des Verdiensts anzugeben gewußt — oder vielmehr, sie haben sich ihrer so bedienet, daß man sich eben keine große Begriffe von ihrer Richtigkeit machen kann. (**Anm. des Uebersetzers.**)

und empor brachten, so folgten sie doch fast alle ein und eben derselben Manier, und fielen einer mehr der andre weniger ins Harte und Trockene, das der Mahlerey seit den Zeiten ihres Wiederherstellers des Cimabue noch immer anhieng. Endlich trat aus des **Perugino** Schule **Rafael Sanzio von Urbino** hervor. Ohne jemals die Natur aus den Augen zu verlieren, studierte er die Werke der Griechen und machte die Kunst vollkommen, an die er gleichsam die letzte Hand legte. Er erhielt, wo nicht durchgehends, doch mehrentheils den Endzweck, den sich ein Meister vorsetzen muß — wußte das Auge zu täuschen, den Verstand zu befriedigen und das Herz zu bewegen. Seine Werke sind von der Beschaffenheit, daß mancher sie siehet, des Meisters Kunst nicht lobt, sie so zu sagen kaum bemerkt und doch aufmerksam davor steht, entzückt über die vorgestellte Handlung, bey der er sich würklich gegenwärtig zu finden glaubet. Der Beynahme des Göttlichen, womit ihn fast jeder beehrt, schickt sich ungemein gut für ihn. Denn wer hat ihn in edlen passenden Erfindungen, in richtiger Zeichnung, in der Eleganz, im feinen Ausdruck und endlich und vornemlich in der unaussprechlichen Gratie, die noch schöner ist als die Schönheit selbst,

und

und die er über alles zu ergießen wußte, übertroffen, und folglich jenen Namen so gut verdienet als er? Carl Maratti hat in seiner *Scuola*, worin er alles, was ein Mahler, um in seiner Kunst vortreflich zu werden, lernen muß, sinnbildlich vorgestellet hat, die drey Gratien in der Höhe abgebildet mit dem Motto

Senza di noi ogni fatica è vana.

Ohne sie auch ist so zu sagen das Licht der Mahlerey Finsterniß, jede Stellung abgeschmackt, jede Bewegung plump und ungeschickt; sie geben jedem Dinge das je ne scai quoi und den anziehenden Reiz, der eben so gewiß jederzeit siegt als er niemals definiret werden kann. Maratti bildete sie in der Höhe ab, als kämen sie vom Himmel herunter, anzuzeigen, daß die Gratie ein Geschenk des Himmels sey, und daß dieser schöne Stein, der alles so vortreflich schmückt, zwar durch Fleiß und Studium poliret, niemals aber, wie sonst jemand sagte, mit allem Golde des Fleißes und des Studii gekauft werden könne.

Obgleich Rafael, wie Apelles, dem er in so vielen andern Stücken glich, sich rühmen konnte, daß ihm in der Gratie niemand

mand beykäme*); so hatte er darin dennoch den Parmegianino und Correggio zu Nebenbuhlern. Der eine aber überschritt gemeiniglich die Gränzen der Proportion und der andre den rechten Punct im Conturne. Sie fallen beyde, vornemlich der erste, in eine gewisse Affectation; doch kann man dem Correggio fast alles verzeihen, wegen der Großheit seiner Manier, wegen des Geistes, den er in seine Figuren blies, wegen der Anmuth und Harmonie seiner Farbe, wegen seiner feinen Ausarbeitung, die selbst von weitem noch eine große Würkung thut, und endlich wegen der unnachahmlichen Leichtigkeit und Feinheit seines Pinsels, nach welcher es scheinet, als hätte er seine Werke in einem Tage fertig gemacht und als sähe man sie nicht vor sich, sondern im Spiegel. Das berühmte Bild des heiligen Hieronymus zu Parma ist von allen diesen der deutlichste Beweis, und vielleicht das schönste Werk, das je ein Sterblicher verfertigte. Er hat den Ruhm, der erste gewesen zu

*) Praecipua eius (*Apellis*) in arte venuſtas fuit, cum eadem aetate maximi pictores eſſent: quorum opera cum admiraretur, collaudatis omnibus, deeſſe iis vnam Venerem dicebat, quam Graeci Charita vocant: caetera omnia contigiſſe: ſed hac ſoli ſibi neminem parem. *Plin. H. N. XXXV. c.* 10.

zu seyn, der Verkürzungen mahlte. Rafael selbst wagte sich nicht daran. Sonst war er ein Mann von so einfältigen Sitten als seltnem Verdienst.

Vom Styl des **Correggio** findet sich eine und die andre Spur in den Werken des **Barocci**, ob letzterer gleich zu Rom studierte. Er machte keinen Strich, ohne die Natur um Rath zu fragen; um die Maßen nicht zu verfehlen, legte er auf seinem Model die Falten sehr groß; er hatte einen sehr angenehmen Pinsel und brachte in seine Farben einen großen Accord; dennoch brach er die natürlichen Tinten oft mit Zinnober und Blau, und durch zu vieles Verblasen nahm er seinen Figuren oft den Cörper fast ganz und gar. In der Zeichnung war er fleißiger als vortreflich; und statt der Eleganz der Griechen und seines Landsmannes **Rafael** suchte er in seinen Kopfstellungen die Lombardische Gratie.

Michel Angelo war von Lieblichkeit und Gratie weit entfernt; der gelehrteste Zeichner, ungemein gründlich, voller Ernsts, kühn und wild in seinen Stellungen, öffnete er in der Mahlerey den Weg zum Schrecklichen.

Julio

Julio Romano scheint sich mehr an dieses Meisters große Manier als die Zierlichkeit seines Lehrers Rafael gehalten zu haben. Er war ein feuriger geistreicher Kopf, voller gelehrter und sonderbarer Einfälle.

Spranger und Golzius, das Haupt der teutschen Schule, wollten eben dieser großen Manier folgen, sie verzerrten aber ihre Figuren in sonderbare Stellungen, gaben ihre Umrisse zu stark an, veränderten die Formen zu sehr und fielen recht ernstlich und ehrbar in das Lächerliche der Caricatur.

Mit mehrerm Verstande trat die Florentinische Schule in des Michelangelo Fußtapfen, dem sie vor andern ergeben war. Andreas del Sarto entfernte sich gleichwohl davon und schien ein Vergnügen darin zu finden, allein seinen eignen Gang zu gehen. Er war ein sehr fleißiger Beobachter der Natur, leicht in seinen Gewändern, lieblich im Mahlen. Vielleicht hätte er den Vorrang unter den Toscanern, wenn ihm solcher nicht durch den Fra Bartolomeo, den Meister und Schüler des Rafael, streitig gemacht würde. Zu seinem Ruhme ist der heilige Markus des Pallasts Pitti allein

 hinrei=

hinreichend, denn diesem Stücke fehlet nichts oder fast nichts von allem was zu einem vollkommnen Werke erfordert wird.

Tizian, dem Giorgione in der Kunst die Augen öffnete, ist ein allgemeiner Meister. Er konnte sich mit jedem ihm vorkommenden Gegenstande aufnehmen, und allem, was er nachahmen wollte, wußte er seinen eigenthümlichen natürlichen Character zu geben. Haben ihn gleich einige in der Zeichnung übertroffen [er ist aber doch in seinen weiblichen Figuren gemeiniglich sehr correct, und seine Kinder sind wegen ihrer schönen Form von den größten Meistern studieret worden *)] so ist ihm doch noch Niemand weder im Colorit, noch Porträten, noch Landschaften gleich gekommen. Er studierte das Wahre mit ungemeinem Fleiße. Er verlor es nie aus dem Gesicht, und ließ sich keine Mühe verdrießen, die Farben seiner Pallette so zu sagen in die würkliche Substanz des Fleisches zu verwandeln. Um nichts aber bemühte er sich, nach seinem eignen Geständniß mehr, als jenen Fleiß zu verbergen und zu verstecken, welches ihm auch so vollkommen gelungen, daß seine Figuren mit lebendigen warmen Blute erfüllt, geboh-

*) Bellori in Poußins und Flamingo's Leben.

gebohren und nicht gemahlet zu seyn scheinen. Er hatte zwey Manieren, ohne der dritten zu erwähnen, die grob hin ist, und der er sich im Alter ergab. Die erste ist außerordentlich fleißig; die zweyte etwas weniger; aber beyde sind vortreflich. In der ersten Manier ist der Christus della Moneta, der so oft copiret und neuerlich nach Teutschland gegangen ist, das Meisterstück. Zu den merkwürdigsten Stücken von der zweyten gehöret die Venus der Florentiner Galerie, die Nebenbuhlerin der eben daselbst stehenden griechischen, und das unschäzbare Bild von Petrus dem Märtyrer, worin nach ihrem Geständniß die größten Meister auch nicht einmal einen Schatten von Fehlern zu finden gewußt haben. Seine Glücksumstände waren seinen Talenten gleich. Er ward von Carl dem V. geehrt, als Rafael von Leo dem zehnten, Vinci von Franz dem ersten, in dessen Armen er starb, und Holbein, der in der Practik dem Vinci nichts nachgab und einer der vornehmsten Meister der teutschen Schule ist, von Henrich dem achten.

In eben diesen Zeiten, die der Kunst so ungemein günstig waren, zeigte sich Jacob Baßano durch ein sehr starkes Colorit.

Wenige wußten so gut als er die Lichter zu vertheilen und die glücklichen Contraste hervorzubringen, wodurch gemahlte Gegenstände würklich leuchtend werden. Er konnte sich rühmen, einen Annibal Caracci hintergangen zu haben, als einstens Parrhasius den Zeuxis *). Auch hatte er die Ehre, daß Paul Veronese seinen Sohn Carletto von keinem andern als ihm in den Grundsätzen des Colorits unterrichten lassen wollte.

Paul Veronese erschuf sich eine neue Manier, die gar bald aller Augen auf sich zog. Ohne Richtigkeit in der Zeichnung und noch unrichtiger im Costume zeigte er in seinen Werken eine unbeschreibliche Leichtigkeit und eine reizende Touche. Was er nur je schönes gesehen hatte, was er sich nur wunderbares und bizarres vorstellen konnte, das alles mußte ein Schmuck seiner Schildereyen werden. Er ließ nichts vorbey, was sie außerordentlich, prächtig, edel, reich und der größten Herren und Fürsten, für die er allein zu mahlen schien, würdig machen konnte. Man ist nicht damit zufrieden, seine schönen Schildereyen, die immer mit schönen und kostbaren Gebäuden ausgezieret sind, allein anzusehen; man wünscht

*) Bellori im Leben des Caracci.

wünscht so zu sagen, drinnen zu seyn, nach seiner Bequemlichkeit drin herum zu spatzieren und jeden entferntesten Winkel durchsuchen zu können. Alles ist bezaubernd in seinen Werken; sie gefallen selbst bis auf die Fehler*). Er hat stets große Bewundrer gehabt; es ist aber zu glauben, daß ihn kein Lob mehr geschmeichelt haben würde, als womit ihn Guido Reni über andre erhob.

Tintoret giebt keinem Venetianer etwas nach, in den Werken nemlich, die er nicht weggepeitschet hat, und darin er sein Wissen hat zeigen wollen. Dies hat er in verschiednen gethan, vornemlich in der Schule des heiligen Markus, wo Zeichnung, Colorit, Composition, Licht, Bewegung, Ausdruck und alles in der größten Vollkommenheit erscheinet. Kaum ward dies sein Bild bekannt, als es eine allgemeine Bewundrung erregte. Selbst Aretino, der große Freund von Tizian, welcher den Tintoret aus Furcht, er mögte ihm übern Kopf wachsen, aus seiner Schule verjagt hatte, konnte sich nicht erwehren, es bis an den Himmel zu erheben.

*) In quibusdam virtutes non habent gratiam, in quibusdam vitia delectant. *Quintil. Inst. Orat. XI. c.* 3.

Er schreibt ihm: „seine Mahlerey hätte sich „von jedwedem, er mögte auch seyn wer er „wolle, Beyfall erzwungen; keine Nase sey „so lerfrohren, die nicht wenigstens etwas „vom Dampfe des Weyhrauchs empfände.„ Er setzt hinzu: „das Schauspiel des Bil- „des ist mehr Wahrheit als Dichtung; und „seelig euer Name, wenn ihr die Geschwin- „digkeit, womit Ihr gearbeitet habt, in „die Geduld umschafft, womit Ihr der- „einst arbeiten werdet *).„

Auf diese großen Meister, die nur allein die Natur oder die vollkommenste nachgeahmte Natur, die griechischen Statuen, zu Führern hatten, folgten andre Künstler, die nicht so sehr Schüler der Natur, als der Meister waren, die kurz vorher die Kunst wieder zu ihrem vorigen Glanze hergestellet hatten **). Dergleichen waren die Carachen, die in ihrer Manier das Gute der berühmtesten Italiänischen Schulen zu vereinigen und eine neue zu stiften suchten, welche

*) Raccolta di Lettere fulla Pittura, Scultura e Architettura Tom. III. Lett. LXV.

**) ἡ μὲν ἐν τέχνην — ἕξις τις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική ἐστιν. *Aristot. Ethic. VI. c. 4.*

welche der römischen in der Zierlichkeit der Formen, der Florentinischen in gründlicher Zeichnung, und der Venetianischen und Lombardischen im Colorit nichts nachgäbe. Diese Schulen sind in der Mahlerey gleichsam die ursprünglichen Metalle. Die Carachen schmelzten sie zusammen und brachten zwar das edle, schöne, corinthische Metall hervor, es hatte aber weder die Geschmeidigkeit, noch das Gewicht, noch den Glanz der erstern, woraus es zusammengesetzet war. Auch alle Lobsprüche, die man den Werken der **Carachen** machen höret, fallen nicht auf den Character der Originalität, und daß sie die Natur selbst nachgeahmt hätten; sondern auf die Aehnlichkeit mit der Manier des Tizian, des Rafael, des Parmegianino, des Correggio oder andrer, worin sie gemahlet worden sind. Sie verfehlten es nicht, ihrer Schule alle Beyhülfe der Wissenschaft zu geben. Sie waren überzeugt, daß in der Kunst durch einen guten Zufall oder die wilde Fantasie nie etwas gutes hervorgebracht werde; sondern daß sie eine mit Wissenschaft und Vernunft handelnde Fähigkeit sey. In ihrer Schule ward Perspective, Anatomie und alles gelehret, was auf den sichersten und rechten Weg leiten kann; und hierin muß man vornemlich den

Grund suchen, warum keine andre Schule so viele brave Männer hervorgebracht hat, als eben die Bolognesische.

Domenichino und Guido sind die vornehmsten Meister derselben. Der eine ist in seiner Kunst sehr gründlich und ein gelehrter Beobachter der Natur. Der andre erfand sich einen eignen, schönen und edlen Styl, der hauptsächlich in der reizenden Schönheit glänzt, die er den weiblichen Gesichtern zu geben wußte. Jenen setzte der Ruf über die Carachen, und dieser übertraf sie würklich.

In dieser Schule hatte Francesco Barbieri da Cento, mit dem Beynamen Guercino, seinen ersten Unterricht; er bildete sich aber hernach eine eigne Manier, ganz auf Wahrheit und Natur gegründet, ohne Wahl der schönen Formen, und mit einem Helldunkeln, wodurch sich seine Figuren sehr erheben. Caravaggio, der Rembrant von Italien, war eigentlich der Erfinder dieser Manier, welche Piazetta und Crespi in diesen neuern Zeiten wieder hervorgebracht. Er mißbrauchte den Gedanken eines Griechen, den man um seinen Meister fragte, und der den vorübergehenden

den Haufen wies; dennoch war die Magie seines Helldunkeln so außerordentlich, daß ob er gleich die fehlerhafteste niedrigste Natur wählte, Domenichino und Guido dennoch dadurch verführet wurden. Des Caravaggio Manier folgten zwey berühmte Spanier, Velasqvez ihr vornehmster Meister und Ribera, Spagnoletto genannt, der sich in Italien niederließ. Vom letztern lernte die Grundsätze der Kunst der bizarre Salvator Rosa, und der unerschöpfliche Geist, der Proteus in der Kunst, der blitzschnelle Luca Jordano.

Rubens, der Fürst der Niederländischen Schule, hält das Mittel zwischen den Bolognesischen Meistern und den vornehmsten der andern Italiänischen Schulen. Er war ein Mann von sehr hohem Geiste, den man zugleich als Künstler und Gesandten in einem Lande sahe, das wenige Jahre nachher seinen größten Dichter zum Staats-Secretarius machte. Er hatte von Natur ein außerordentlich feuriges Genie, dem die Cultur der Gelehrsamkeit ungemein zu Hülfe kam. Auch er studierte unsern Tizian, Tintoret, Caravaggio und Paul Veronese; von allen nahm er etwas, doch so, daß seine eigne Manier die Oberhand be-

hielt, nemlich eine Kraft und Großheit des Styls, die sein eigen ist. In der Bewegung und Stellung seiner Figuren ist er gemäßigter als Tintoret, sanfter im Schatten als Caravaggio, nicht so reich in der Composition und nicht so schön im Pinsel als Paul Veronese, im Fleisch nicht so wahr als Tizian, und weniger delicat als sein eigner Schüler Vandyk. Er brachte, als die alten Meister, eine unglaubliche Mannigfaltigkeit von Tinten hervor, wußte diesen eine wunderbare Klarheit zu geben und eine eben so große Harmonie, ob er sonst gleich hochfärbicht war. Er findet sich in dem Lande, wo sich nach Italien die Kunst am mehresten verbreitete, an der Spitze eines ganzen Heers von Künstlern; sein Name erschallet daselbst aus jedem Munde, und jeder ist sein Lobredner. Auch würde er in Italien einen gleich großen Namen erhalten haben, hätte ihm die Natur in Flandern schönere Gegenstände dargestellet, oder hätte er sie nach den griechischen Mustern zu reinigen und zu berichtigen gewußt.

Diese griechischen Muster studierte Poussin, der beste Meister der französischen Schule sehr fleißig. Er suchte die Zeichenkunst

auf

auf alten Marmorn, auf denen sie, wie ein Gelehrter sagt, als Königin sitzet, den Neuern Gesetze zu geben. Er versäumte nichts, keinen Fleiß, kein Nachdenken, kein Studium, seine Gegenstände so wohl zu wählen, als zu componiren, und sie geistreich, edel und gelehrt zu machen. Er würde es Rafaeln, dem er nachahmte, gleich gethan haben, wenn man sich durchs Studieren das Natürliche, Grazie, Anstand und Lebhaftigkeit geben könnte; auch brachte er es in der That nicht weiter, als daß er mit Mühe verfertigte, was Rafael mit der größten Leichtigkeit machte, und seine Figuren scheinen nur nachzumachen, was die Rafaelischen würklich thun.

Von der Nachahmung.

Alle jene verschiednen Manieren muß der Mahler aufmerksam betrachten, sie mit einander vergleichen, und sie mit der Waagschaale der Vernunft und Wahrheit abwiegen. Er hüte sich aber wohl, sich in eine derselben zu verlieben, daß er sie nachahmen wolle; denn sonst wird er, wie ein großer Meister in Dante's Tone sich ausdrückt,

drückt, nur ein Nepote, kein Sohn der Natur werden*).

Die Nachahmung falle aufs Ganze, nicht auf einzelne Theile. So wähle man sich, wenn Natur und Genie einen dazu bringen, den kühnen und freyen Pinsel des Tintoret oder Rubens; oder aber man führe seine Werke so fein und sauber aus, als Tizian oder Vinci. Denn ist die Nachahmung löblich. So nahm Dante nicht die eignen Ausdrücke aus dem Virgil, den er nachahmen wollte; sondern seine ganze freye Dichtungsart; und

lo bello ſtile che gli ha falto honore.

Die Dichter des funfzehnten Jahrhunderts hingegen, die dem Petraroa sogar Bilder und Ausdruck abborgten, und sich alle Gewalt anthaten, so zu empfinden als er, erwurben sich wenig Ruhm und Ehre.

Uebrigens sey es einem geschickten Manne von Zeit zu Zeit erlaubt, sich einer oder der andern alten oder neuern Figur zu bedienen, wenn es sein Vortheil ist. Selbst Rafael trug kein Bedenken, bey dem heiligen Paulus zu Listri ein altes Opfer in erhobner

*) Vinci Trattato della Pittura, Chap. XXV.

hobner Arbeit zu gebrauchen; und Michelangelo nahm zu seinen Werken in der Capelle des Sixtus eine Figur aus dem berühmten Carniol, welchen er am Finger getragen haben soll, und sich jetzt im Besitz des Königs von Frankreich befindet. Dergleichen Männer bedienen sich fremder Gedanken als Boileau vom Bruyere erzählet, man hätte glauben sollen, es wären seine eignen gewesen.

Ueberhaupt aber zu reden, muß er sein Augenmerk stets auf die Natur richten, und sie in ihren besondersten Würkungen nachzuahmen suchen. Sie ist die unerschöpflichste und mannigfaltigste Quelle des Schönen. Weil aber die Schönheit, die sich über alles ergießt, hier mehr, dort weniger glänzet, so ists sehr wohl gethan, wenn er stets den Rothstein bey der Hand hat, um alles, was in seiner Art schön und besonders ist und ihm vorkommt, mit einigen Strichen gleich bemerken zu können. Besondre Gebäude, Gegenden, Lichter, Wolken, Falten, Stellungen und Affecte — das alles skizzire er sich fleißig in ein Büchelchen, das er zu dem Ende stets bey sich führen muß. Bey vorfallenden Umständen kann er dies oder jenes daraus gebrauchen;

chen; immittelst lernt er sich zu dem so genannten großen Geschmacke bilden. Verstehet er, in einer großen Manier schöne, bewundrungswürdige Würkungen der Natur zu vereinigen, so verfehlt er gewiß des Weges nicht, den Zuschauer in Bewundrung zu setzen und über sich selbst zu erhöhen, eben so, als ihn das Erhabne in der Beredsamkeit hinreißet.

Vom Zeitvertreib und Freystunden des Mahlers.

Unter so schwehren Studiis muß sich auch der Mahler zuweilen mit dieser oder jener Sache einen Zeitvertreib machen, damit sein Geist ausruhe und hernach desto besser und williger wieder an die Arbeit gehe. Man erzählt, die Carachen hätten in ihren Freystunden Caricaturen gezeichnet und einander mahlerische Räthsel aufgegeben, indem sie allerhand Grillen hinskizziret, unter denen aber oft vieler Verstand verborgen liegt. Malvasia hat in seiner Felsina pittrice verschiedne derselben des Abdrucks werth gehalten. Ein andrer Meister setzte sich nach gethaner Arbeit hin und beobachtete beym Dunkelwerden die verschiednen Flecke der

Wände

Wände und des Mauerwerks, das um ihn her war; und brachte hernach die Figuren und Gruppen zu Papier, die ihm dabey in die Fantasie gekommen waren — eine Uebung, auf die ihn Vinci gebracht hatte, der davon glaubte, sie wäre sehr geschickt, den Geist zu neuen Erfindungen zu schärfen. Das nützlichste aber unter dergleichen mahlerischen Zeitvertreib ist ohnfehlbar die Uebung mit den fünf Puncten, die den Kopf, die Hände und Füße einer Figur bedecken und enthalten müssen. Kopf und Faust übt sich dabey, der Künstler lernt erfinden, und oft werden dadurch ungemein schöne Stellungen hervorgebracht, so wie die Schwürigkeit des Reims zuweilen manchen schönen Gedanken hervorbringen soll.

Wendet der Künstler sogar seine Freystunden auf diese Art an, so wendet er freylich seine ganze Zeit auf die Kunst, welches er, wie oben schon bemerkt, von Anfang an gleich thun muß. Es ist auch kein andrer Weg, sich eine Kunst oder Wissenschaft ganz zu eigen zu machen, und die Schwürigkeiten zu überwinden, die bey jeder Unternehmung von Wichtigkeit vorzukommen pflegen. Ein Unterricht und eine Erziehung, bey der alles, auch die geringsten Dinge,

Dinge, nur einen einzigen großen Endzweck hätten, würde zugleich die Kunst seyn, vortrefliche Männer und wahre Helden hervorzubringen. Ein großer Mann hat sehr fein bemerkt, Sparta sey nicht deswegen das Muster von ganz Griechenland geworden, weil jedes Gesetz insbesondere betrachtet gut gewesen, sondern weil sie alle ein und eben denselben Zweck gehabt hätten *). So wird sich ein Künstler auf die größten Höhen der Kunst schwingen, wenn er sich durch nichts von seinem Vorhaben abziehen oder abhalten läßt; seine Kunst nie aus den Augen verlieret; sich stets erinnert, daß bey allem Genie die Götter dennoch das würkliche Schöne verkaufen und hoch im Preiße halten; und endlich sich vornimmt, mit gründlichem Wissen und unabläßigem Fleiße seinen Endzweck zu erreichen,

*) Sed vt de rebus, quae ad homines ſolos pertinent, potius loquamur, ſi olim Lacedaemoniorum respublica fuit florentiſſima, non puto ex eo contigiſſe quod legibus vteretur, quae ſigillatim ſpectatae meliores eſſent aliarum ciuitatum inſtitutis, nam contra multae ex iis ab vſu communi abhorrebant, atque etiam bonis moribus aduerſabantur, ſed ex eo quod ab vno tantum legislatore conditae ſibi omnes conſentiebant atque in eundem ſcopum collimabant. *Carteſius de Methodo.*

chen, zu dem er sich vollkommen ausgerüstet und bewapnet hat *).

Von der Glückseligkeit des Mahlers.

Ein Mahler, der die höchste Vollkommenheit der Kunst erreichen will, muß es sich freylich sehr sauer werden lassen; aber seine Mühe wird ihm auch dereinst dagegen mit reichlicher Zinse vergolten. Ich weis nicht, ob es noch außerdem eine Kunst oder Wissenschaft gebe, die eben so ansehnliche Vorzüge hätte als die Mahlerey. Ein berühmter Arzt hat sehr sorgfältig und genau die Zufälle und Krankheiten beschrieben, die mit mancher Kunst und Profeßion verbunden zu seyn pflegen, und entweder aus der dazu erforderlichen Lebensart oder aus den ungesunden Dünsten entstehen, die dabey unvermeidlich sind; gleichsam, als wären diese Krankheiten Strafen, die die Natur

*) Les arts sont comme Eglé, dont le cœur n'est rendû
Qu'à l'amant le plus tendre & le plus assidû.
Philos. de Sans-Souci Epitre á Hermithime.

tur auf die Wissenschaft des Menschen gesetzt hätte. Bey der Mahlerey wußte er nichts zu bemerken, als daß der Geruch des Oels und die Dünste vom Zinnober und Bleyweiß sehr schädlich wären, weil ersteres aus Quecksilber und letzteres von Bleye gemacht wird. Das kurze Leben verschiedner großen Meister, vermuthlich des Parmegianino, Correggio, Annibal, Caracci und weniger andrer, ist seiner Meynung nach ein starker Beweis davon; vornemlich sagt er, ists der Tod des Fürstens der Mahlerey, des Rafael, welcher in der Blühte der Jahre hingerafft ward*). Wer nur etwas in der Geschichte der Kunst bewandert ist, könnte ihm das lange Leben des Cortona, des Le Brün, des Jouvenet, Jordan, Poelemburg, Vinci, Primaticci, Guercino, die über siebenzig Jahre lebten; des Poußin, Mignard, Carl Maratti, Claude Lorrain, Albani, Tintoret, Jacob Baßano und Michelangelo, die über achtzig Jahre lebten; des Solimena, Cignani und Jan Bellino, die neunzig erreichten, und vorzüglich den Tod des andern Fürsten in der Mahlerey, des Tizian, entgegen setzen, welcher ihn erst im

*) Bernard. Ramazzini de morbis artificum Diatribe, cap. IX. Patav. 1713.

im neun und neunzigsten Jahre und noch dazu durch die Pest hinriß. Es scheinet also, jener brave Mann habe die Mahlerey nur mit einer Krankheit begaben wollen, weil er ein Arzt war und die Absicht seines Buches es so mit sich brachte. Das einzige würkliche Uebel, das mit der Mahlerey verknüpft ist, ist das Uebel der blassen Farbe, (der Neid? male di biacca) und es scheint, als hätte die Natur sie von den andern freygesprochen, als eine Kunst, die ihre Schönheiten besser als alle andre vorstellet, die sie folglich mit vorzüglich günstigen Augen und Partheylichkeit ansiehet.

Der Mahler kann den ganzen Tag arbeiten, eine Sache, die dem Dichter und Mathematikus unmöglich ist, denn in der Mathematik und Poesie ist alles Arbeit für den Geist, alles Meditation, und die Seele kann nicht immer mit gespanntem Bogen stehen bleiben. In der Mahlerey hingegen erfordert zwar freylich die Erfindung und Composition, wie auch gewisse Feinheiten des Ausdrucks, des Colorits und der Zeichnung ein starkes Nachdenken; aber die Hand hat doch auch vieles zu thun, weil sie ausführen muß, was der Verstand ge-

funden hat. Ist der Mahler in den Gründen seiner Kunst nur erst einmal fest, so wird es ihm durch die Uebung hernach sehr leicht, und Reißbley und Pinsel laufen gleichsam von selbst, ohne daß es dem Erfindungsgeiste eben große Mühe machen sollte. Ich kenne einige Meister, die zugleich mahlen und mit der gegenwärtigen Gesellschaft sich unterhalten können; und ihre Kunst erlaubt, daß sie, als Cäsar, mehr als einerley zugleich thun können.

Wenn Jemand in der Welt bestimmt ist, sich mit der Hoffnung einer langen Glückseligkeit zu erfreuen, so ists gewiß der Mahler. Er ist mehrentheils in Gesellschaft und braucht, wie bey den mehresten andern Studiis, nicht einsam zu seyn; daher er denn auch selten melancholisch oder finster werden wird. Ist er allein, so hat er, als Dichter, das große Vergnügen, ein Schöpfer zu seyn, und vor jenem den Vortheil, daß seine Kunst allgemeiner gekannt und geliebt wird; denn von den vornehmsten bis auf den geringsten übt die Mahlerey ihre Herrschaft aus *). Auch ist er stets mit den angenehmsten schönsten Gegenständen beschäfftigt und in der unermeß-

*) *Horat. II. Sat. VII.* vel cum Pausiaca &c.

ermeßlichen Sphäre des Gesichts ist nichts begriffen, was ihm nicht eine Gelegenheit zum Vergnügen und zur Unterhaltung seyn könnte.

Da auch der Hauptendzweck seiner Kunst das Vergnügen ist, so ehrt und schmeichelt ihn ein jeder; denn man hat öffterer einen Mann nöthig, der einen der langen Weile, dem tödtlichsten Uebel des Menschen, entreisse, als einen Mann, der einem sonst einen großen Nutzen schaffet. Weder Thürhüter noch Wachen können ihr den Eingang verwehren. Sie dringt sich in die feyerlichsten Audienzen und selbst in die Cabinette der Großen, von denen der gemeine Mann doch glaubt, sie säßen dem Glücke im Schooß. Eben desfalls auch haben die Fürsten seit jeher die geschicktesten Meister der Kunst geschätzt und bezahlt, als Meister der angenehmen Zauberey, die auf einer Leinwand das schönste und wunderwürdigste in der ganzen Natur hervorzubringen weis, die den Menschen aus sich selbst heraus zu ziehen vermag und ihn gewissermaßen über sich selbst erhöhen kann.

Ein jeder weis heutiges Tages, und es wäre überflüßig zu erinnern, daß denen Sclaven vorzeiten verbotten war, sich mit dieser ersten der freyen Künste zu beschäfftigen*); daß sie wegen des Nutzens und des Vergnügens nebst der Grammatik, Musik und Gymnastik nur freygebohrnen (μεγαλοψύχοις καὶ ἐλευθέροις) Knaben beygebracht**) ward; und endlich, daß die alten Mahler sowohl bey den feinen Griechen als dem Volke, welches durch Tugend und Waffen der ganzen Welt Herr geworden war, stets in hoher Achtung gewesen sey, welches der angenehmste Lohn edler Seelen ist. Und in welcher Achtung stunden nicht unsre vortreflichen Meister, deren Werke sowohl die Zeiten veredlen, worin sie gemacht wurden, als auch die Länder, wo sie sich jetzo befinden***)?

Beschluß.

*) Plin. H. N. XXXV. c. 10.

**) Aristot. de Republ. VIII. c. 3.

***) Primumque dicemus quae restant de pictura arte quondam nobili tunc cum expeteretur a regibus populisque et illos nobilitante quos esset dignata posteris tradere. *Plin. H. N. XXXV. c.* 1.

Beschluß.

Wenn diese vortrefliche göttliche Kunst aber in unsern Zeiten ungeehrt darnieder liegt *), und die Fürsten sie nicht so ehren und belohnen als sonst; so muß man doch auch gestehen, daß sie durch die Künstler eben nicht dazu ermuntert und erwecket werden. Sie haben die wahren untrüglichen Wege, welche die alten Meister betraten, seit langer Zeit verlohren; sie nennen trocken, was der natürlichsten Schönheit am nächsten kommt, und gesucht und pedantisch, was gelehrt ist. Ihr einziger Gedanke ist nicht, ihre Arbeiten auszuführen wie sichs gebührte, sondern nur viele zu haben und zu machen; und dem Manne, dessen Namen es besser ist nicht zu nennen, der alles sehr flüchtig wegschmierte und freymüthig gestand, er arbeite nur fürs Geld, gleichen die mehresten Künstler unsrer Zeiten; denn wo ist der Mann von gründlichen Studiis, nur in seine Kunst verliebt, nicht weggerissen durch die Freyheit der Practik noch durch fremde Fantasien, der da aufstehen und

 sagen

*) *θεῶν τὸ εὕρημα. Philostr. Prooem. lib. I. de Imag.*

sagen könnte: Ich arbeite nur mir und der Kunst?

Daß nur ein Apelles, Rafaël oder Tizian wieder aufstehe; es wird nicht an Alexandern, Carlen und Leonen fehlen. Und sollte auch einmal durch ein wunderliches widriges Verhängniß einem vortreflichen Künstler die Gunst der Großen entstehen, so wird ihm doch die Ehre nie entstehen, die ein rechtmäßiges Kind der Talente ist, diese nie verläßt, in dem Munde der Nachwelt noch blühet, und durch keines Fürsten Willkühr gegeben oder genommen werden kann *).

**) Honour not confer'd by Kings. *Pope.*



Versuch
über die
musicalische Opera.



Versuch über die musicalische Opera.

Einleitung.

Unter allen Vergnügungen schöner Geister ist die musicalische Oper vielleicht die vollkommenste und sinnreichste. Als man sie erfand, unterließ man nichts, wodurch man seinen Zweck erhalten konnte; und man kann mit Grunde behaupten, daß alles,

alles, was Poesie, Musik, Pantomime, Tanz und Mahlerey reizendes hat, sich in der Oper glücklich vereinige, die Sinne zu reizen, das Herz zu bezaubern und eine angenehme Täuschung hervorzubringen. Es gehet aber mit der Oper als mit den mechanischen Instrumenten. Je zusammengesetzter sie sind, je leichter werden sie schadhaft. Es wäre also auch kein Wunder, wenn dies sinnreiche aus so vielen Stücken zusammengesetzte Werk seine Absicht nicht immer erreichte, wenn gleich die Aufseher desselben allen Fleiß anwendeten, die einzelnen Theile desselben wohl zu verbinden. Die Herren aber, die jetzt unser Vergnügen regieren und es schaffen wollen, beunruhigen sich eben nicht durch die Mühe, die zur Einrichtung einer guten Oper erforderlich ist; und erwägt man, mit wie weniger Sorgfalt sie den Text oder die Poesie wählen, wie wenig sie sich um die Uebereinstimmung der Musik mit der Poesie bekümmern, wie es ihnen so ganz gleichgültig ist, ob im Singen und Recitiren Wahrheit sey, ob der Tanz mit der Handlung zusammenhänge und die Decoration sich dazu schicke, ja endlich, daß man selbst im Bau des Theaters viele Fehler begehe; so wird man leicht begreifen, daß eben diejenige theatralische Vor-

stellung

stellung, die nach ihrer Natur und Beschaffenheit unter allen die vollkommenste seyn müßte, das abgeschmackteste langweiligste Unding ist, das man sich nur vorstellen kann. Die Disharmonie der einzelnen Theile verdrängt allen Begriff der Nachahmung. Die Illusion verschwindet, denn sie kann nur durch den Accord des Ganzen hervorgebracht werden; und so wird aus der Oper der künstlichsten Erfindung des menschlichen Verstandes ein zusammengeflicktes, mattes, unzusammenhängendes, monströses, groteskes, unwahrscheinliches Werk, das jeden Fluch verdienet, womit man es belegt, und alles Ueblen werth ist, womit es diejenigen verspotten, die das Vergnügen mit Recht für etwas wichtiges und ernsthaftes zu halten pflegen *).

Wer

*) Ein Engländer drückt sich also darüber aus: „Wie das Wasser einer gewissen „Quelle in Theßalien wegen seiner kalten „erstarrenden Eigenschaft in nichts aufbe„halten werden konnte, als im Eselshuf; „so kann auch das läppische, frostige, zu„sammengestückelte Ding, die Oper, nur Kö„pfen gefallen, die besonders dazu gemacht „sind. *The World.* n. 156.„ Schon lange vorher setzte Addison über das Stück des Zuschauers, welches von der Italiänischen

Oper

Wer aber die Oper zu ihrer alten Vortreflichkeit und Würde wieder zurückbringen will, muß vor allen Dingen mit einer so schwehren als nöthigen Sache den Anfang machen — d. i. er muß das musicalische Reich, wenn ich mich so ausdrücken darf, in Ordnung bringen und die Virtuosen, wie vor Alters, einer Disciplin und Obrigkeit unterwerfen *). Wie ist es auch möglich, das vernünftigste Drama auszuführen, wenn auf das Wort der Directeurs nichts geachtet wird? Und wie kann ein vernünftiges Drama componiret und geschrieben werden, wenn diejenigen Befehle und Gesetze geben, die nur zu gehorchen da sind? Was kann

Oper handelt und sich im fünften Bande befindet, den heroischen Vers:
Spectatum admissi risum teneatis amici.

Dryden sagt an **Kneller**:
For what a song or senselesſ Opera
Is to the living labour of a play
Or what a play to Virgil's work's would be
Such is a single piece to history.

Und **S. Evremont** im 3ten Theile seiner œuvres spricht das strenge Urtheil darüber: „Une sottisse chargée de Musique, de „Danses, de Machines, de Decorations, est „une sottisse magnifique, mais toujours sot„tisse.„

*) Xenophon in Hierone.

kann man von einem Trup Leute erwarten, da jeder sich seiner eigentlichen Stelle schämet, wo dem Musikmeister tausend Streiche gespielet werden und der Poet noch öfter hintergangen wird, der doch eigentlich alles dirigiren sollte, und wo endlich unter den Sängern täglich tausend Zänkereyen über die Zahl der Arien, die Höhe des Federbusches, die Größe des Mantels und dergleichen Dinge entstehen, die weit schwehrer zu entscheiden sind, als das Cerimoniel bey einem Friedens-Congres oder der Rang unter den vornehmsten Gesandten? Alle dergleichen Mißbräuche müßten abgeschafft und dem Dichter vornemlich das Ruder wieder gegeben werden, das ihm mit Unrecht aus den Händen gewunden ist; auch müßte alles Uebrige durch kräftige Verfügungen entweder ganz von neuem geschaffen oder doch wenigstens ausgebessert werden. Kein Gesetzgeber wird sichs einfallen lassen, in einem verworrenen Staate neue Gesetze zu geben, wenn er nicht zuvor das Ansehen der Obrigkeit wieder hergestellt hat; und kein General wird dem Feinde entgegen gehen, ohne den Unordnungen und der Zügellosigkeit seines Heeres zuvor abgeholfen zu haben. Wer soll aber diese nöthigen Aenderungen unternehmen? Vorzeiten hatte ein

Chora-

Choragus oder Aedilis die Direction des Theaters; und so lange man durchs Theater das Volk zur Tugend erwecken oder es doch zur Erhaltung der öffentlichen Ruhe wenigstens zu vergnügen suchte, so lange blieb alles in gehöriger Ordnung. Heutiges Tages hingegen sind die Theater in den Händen von Entrepreneurs, deren ganze Absicht entweder nur dahin gehet, die Neugierde und Muße weniger Bürger zu nützen und oft selbst nicht wissen, was seyn oder nicht seyn muß, oder aber doch aus hundert Ursachen nicht im Stande sind, es in Ausübung zu bringen. So lange das Theater so bleibt, ist alles Wünschen, alles Vernünfteln umsonst; und wie sollte es nicht noch lange so bleiben? Ein einziger Fall ist nur möglich, diese erwünschte Aenderung hervorzubringen; dieser, daß ein Fürst, den die Musen lieben, das Theater einem geschickten Directeur anvertraue, dessen Gewalt seinem guten Willen gleich sey. Nur denn allein werden die Virtuosen unter Gesetz und Ordnung stehen; nur denn dürfen wir hoffen, in unsern Tagen einmal wieder zu sehen, was man zu des Pericles und der alten Kaiser Zeiten in Athen und Rom gesehen hat.

Vom

Vom Buche oder dem Texte.

Ist die Disciplin auf dem Theater wieder hergestellt, so muß man die übrigen Theile der Oper Stück für Stück vornehmen, denn sie haben alle einer Besserung nöthig. Was zuerst wohl erwogen seyn will, ist die Beschaffenheit des Argumentes und die Wahl des Buches, woran mehr gelegen ist, als man gemeiniglich denket. Aus dem Buche allein läßt sich fast entscheiden, ob die Oper gerathen oder nicht gerathen werde. Es ist der Grundriß des Gebäudes; die Leinewand, worauf der Dichter das Bild gezeichnet, das der Musikmeister hernach nur auszumahlen hat. Der Dichter dirigiret den Tänzer, den Maschinisten, den Mahler, ja sogar die Kleidercammer; er umfaßt in seinem Geiste das ganze Drama; und was er nicht selbst ausführet, hat er doch wenigstens vorgeschrieben.

Anfangs sahen die Poeten die Mythologie für die beste Quelle der Opernargumente an. Hieraus entsprungen die ersten Opern, die im Anfang des vorigen Jahrhunderts

musicalisch vorgestellet wurden, die Dafne, die Euridice und die Ariadne des Octavio Rinuccini. Der Orpheus des Polizian, der mit Instrumenten accompagniret ward, das Schauspiel von Tanz und Musik, das von Bergonzo Botta für einen Herzog von Mailand zu Tortona angegeben wurde, und ein Drama, das vor Henrich den dritten in Venedig aufgeführet ward, und von dem berühmten Zarlino in Musik gesetzet war, gehöret nicht hierher, so wenig als verschiedne andre Schauspiele, die man nur als die ersten Entwürfe und als die Vorläufer der Oper ansehen kann. Die Absicht unsrer Dichter war, die alte Griechische Tragödie wieder auf unsre Theater zu bringen, und uns Melpomenen zu zeigen, mit dem Gefolge der Musik, des Tanzes und des ganzen Pompes, womit sie zu des Sophocles und Euripides Zeiten aufzutreten pflegte. Und damit dieser Pomp der Tragödie natürlich seyn mögte, nahmen sie ihre Argumente aus den historischen Zeiten oder aus der Mythologie. Sie bringt, wie es dem Poeten gelegen, alle Gottheiten des Heidenthums auf die Scene; versetzt sie auf den Olymp, in die Elysäischen Felder, herab in den Tartarus, ja gar nach Argos

nnd Theben hin; er macht durch ihre Beyhülfe die außerordentlichsten, wunderbarsten Begebenheiten wahrscheinlich, und da er alles über die menschliche Natur erhebt, so scheint der Gesang der Oper die natürliche Sprache der Acteurs. Aus eben der Ursach erschienen in den ersten Singspielen, die bey Vermählungen an den Höfen oder in den Pallästen großer Herren aufgeführet wurden, ungemein kostbare Maschinen, mit allem geschmückt, was Himmel und Erde nur Wunderbares schaffen konnte; zahlreiche Chöre, mancherley Tänze, und Ballette mit Chören vermischt; — lauter Dinge, die natürlicher weise in der Beschaffenheit des Arguments ihren Grund hatten. Es ist zu begreifen, daß solche Vorstellungen dem Zuschauer ein großes Vergnügen erwecken mußten, denn die Einheit des Sujets begriff eine große und fast unendliche Mannigfaltigkeit von Abwechselungen. Man kann sich noch eine Vorstellung davon machen vermittelst des Theaters in Frankreich, wohin durch den Cardinal Mazarin die Oper verpflanzt wurde, wie sie zu seiner Zeit in Italien beschaffen war. Die Anständigkeit solcher Vorstellungen mußte aber hernach durch die Einführung und Einschaltung der Buffons und lustigen

Rollen ungemein verlieren, denn diese stehen nicht gut neben Helden und Gottheiten, und die Würde der Handlung wird durchs Lachen gestöret. Auch von diesem Uebelstande finden sich noch Spuren in den ersten französischen Singspielen.

Die Oper blieb nicht lange in den Pallästen und Höfen verschlossen. Sie zeigte sich gar bald für Geld auf öffentlichen Theatern, wohin ihre Schönheit und Neuigkeit die Zuschauer Heer-weise hinzog. Sie konnte sich aber, wie leicht zu erachten, auf denselben nicht mit dem Pomp und Glanz erhalten, den sie von Anfang gehabt. Der Sold der Tonkünstler trug sehr vieles dazu bey, denn dieser stieg gar bald zu einer unbeschreiblichen Höhe, da er vor Zeiten sehr gering gewesen, wie denn eine Sängerin die Centoventi genannt ward, weil sie hundert und zwanzig Scudi für eine ganze Carnevalszeit zu bekommen pflegte. Den Entrepreneurs wurde dieser Sold zu schwer. Sie mußten sich also auf andre Art zu erhalten suchen, und an einer Seite sparen, was sie an der andern zu verschwenden verbunden waren. Statt der fabelhaften Argumente, die so zu sagen Himmel und Erde in sich fassen und von Natur sehr kostbar

sind,

sind, wandten sie sich zu den historischen, die weit engere Schranken haben. Nur dergleichen brachten sie auf die Scene; und so fiel die Oper mit eins vom Himmel auf die Erde herab, verlor die Gemeinschaft der Götter und hatte es nur mit Menschen zu thun. Die Zuschauer waren aber an den Pomp und Mannigfaltigkeit der Decorationen gewöhnt; und hievor glaubte man sie entschädigen zu können durch eine grössere Regelmäßigkeit des Drama, durch die Kunst der Poesie und durch die Schönheiten einer verfeinerten Musik. Diese Meynung nahm Ueberhand und befestigte sich mehr als jemals, als man in einer dieser Künste unsre Alten wiederum nachzuahmen anfieng, die andre sich mit neuen Zierrathen bereicherte und glaubte, in beyden der höchsten Vollkommenheit nahe zu seyn. Damit doch aber das ganze Spiel nicht zu kahl und einförmig bleiben mögte, führte man dem Volke zur Abwechselung zwischen den Acten die Intermezzo's ein, und nächst dem die Ballets; so daß die Oper nach und nach die Gestalt annahm, worin wir sie jetzt erblicken.

Die Wahrheit zu gestehen, mit den mythologischen sowohl als historischen Argumen-

gumenten sind keine geringe Schwürigkeiten verknüpft. Die mythologischen setzen wegen ihrer vielen Maschinen und Erscheinungen dem Dichter gar zu enge Schranken, als daß er in einer bestimmten Zeit den Knoten der Handlung schürzen und entwickeln, und die Charactere und Leidenschaften jeder Person spielen lassen könnte; und beydes ist doch in der Oper nöthig, die nichts ist, als eine musicalisch recitirte Tragödie. Hierin liegt der Grund, daß viele französische und auch viele unserer erstern Opern nur ein Schauspiel für die Augen und mehr Maskerade als Drama sind. Die Haupthandlung wird darin durch Nebenwerke fast erstickt; und die Poesie wird dadurch so schwach und armselig, daß man sie mit einigem Rechte ein Flickwerk von Madrigalen genannt hat.

Die historischen Gegenstände hingegen passen sich nicht so gut zur Musik, als welche in demselben weniger wahrscheinlich ist. Man kann es alle Tage bemerken; und ein jeder wird empfinden, daß die Triller einer Arie im Munde eines Cäsar oder Cato nicht so gut stehen, als im Munde eines Apollo oder der Venus. Sie sind dabey auch bey weitem nicht so mannigfaltig, als die

die fabelhaften Sújets. Ernst und Monotonie ist ihr Fehler. Das Theater bleibt fast immer einsam; wenn man nicht zu dem Heere des Póbels von stummen Personen seine Zuflucht nehmen will, die in unsern Opern die Kónige selbst bis ins Cabinett zu begleiten pflegen. Auch ist es schwer, Ballette und Intermezzo's zu erfinden, die sich zu einer historischen Handlung schicken. In diesen und dem Drama muß Einheit seyn; sie müssen zum Ganzen gehören, als die Zierrathen guter Gebáude, die sowohl schmücken als tragen müssen. So ist auf dem franzósischen Theater das Ballet der Hirten beschaffen; die die Vermáhlung des Medor und der Angelica feyern und Rolanden endlich herbeybringen, der beym Anblick seines lezten Unglücks wild unter ihnen herumraset. Weit anders ist es mit den Intermezzo's unserer Opern; denn obgleich bey einem rómischen Stück das Ballet aus rómischen Soldaten bestehen mógte, so gehórt es doch nicht zur Handlung und ist eben so unschicklich, als wenn es ein schottischer oder Bauerntanz wáre. Die historischen Opern müssen also gemeiniglich nackt und bloß bleiben, oder aber buntscheckicht werden, indem man sie mit Lumpen behángt, die zum übrigen nicht passen.

Gegen alle diese Schwürigkeiten kann sich der Dichter nur durch eine geschickte Wahl seines Süjets verwahren; und seinen Zweck zu erreichen, das Herz zu bewegen, die Augen zu vergnügen, und dem Ohr zu gefallen, ohne die Vernunft zu beleidigen, thut er sehr wohl, Handlungen zu wählen, die in weit entfernten Ländern und Zeiten vorgefallen, verschiedne Arten des Wunderbaren verstatten und zu gleicher Zeit einfach und bekannt sind. Sind sie fremd und ausländisch, so ists weniger unwahrscheinlich, sie singen zu hören. Das Wunderbare giebt dem Dichter Gelegenheit, sie mit Ballets und Chören zu vermischen und verschiedne Decorationen anzubringen; und da sie einfach und bekannt sind, werden sie ihm weniger Arbeit und Anstalt kosten, die Personen bekannt zu machen und die Leidenschaften, wie sichs gebühret, spielen zu lassen, denn diese sind das Leben und die Seele des Theaters.

Diesem eben beschriebenen Muster sind die Dido und Achilles in Sciro, des berühmten Metastasio, ziemlich nahe. Das Argument ist einfach, aus dem entferntesten Alterthum genommen, nicht gekünstelt, nicht gesucht. Mitten unter Scenen voller

Affect

Affect fallen prächtige Gastmahle vor, pompöse Gesandschaften, Embarquements, Chöre, Schlachten, Feuersbrünste; und es scheinet in diesen Stücken das Reich der Oper weitere Gränzen zu haben und rechtmäßigere, als sie sonst zu haben pflegt. Aus dem Montezuma ließe sich sowohl wegen der Großheit als Neuheit der fremden Sitten etwas ähnliches machen. Die Sitten der Mexicaner und Spanier, die sich zum erstenmale sahen, würden einen schönen Contrast machen und alle Pracht gezeigt werden können, die Amerika eigenthümlich und den Europäern fremd ist *). Mehr solche Süjets finden sich im Ariosto und Taßo; und sie schicken sich um so mehr fürs Operntheater, da sie allgemein bekannt, voller Paßion und zugleich voll Zaubermaschinen sind. So ists auch mit dem Aeneas in Troja, mit der Iphigenia in Aulis, wo sich außer einer großen Mannigfaltigkeit von Decoration und Maschinen die stärkste Magie der Poesie des Virgil und des Euripides anbringen ließen. Es wird auch nicht an andern gleich schicklichen und fruchtbaren Süjets fehlen; und

P 5 mit

*) Montezuma ist auf diese Art mit großer Pracht auf dem Königl. Theater zu Berlin aufgeführet.

mit einem Worte, wer mit Verstande das Gute aus der Fabel voriger Zeiten und aus der Geschichte der gegenwärtigen zu nehmen weis; wird es in der Oper machen als man es in der Regierungsverfassung der Reiche thun muß; um sie im Leben zu erhalten, muß man sie von Zeit zu Zeit auf ihre ersten Grundsätze zurückführen.

Von der Musik.

Ist dies bey einer Kunst oder Wissenschaft nöthig, so ist es gewiß in der Musik; so sehr ist sie von ihrer alten Würde ausgeartet. Sie hat sich ohne Rücksicht des Anstandes weit über ihre Gränzen verstiegen und sich zu allen Arten von Fantasien, Thorheiten und Unsinn hinreißen lassen; und es wäre endlich wohl einmal Zeit, das Urtheil der Lacedämonier wider denjenigen zu erneuern, der durch ausschweifende Liebe zu Neuerungen die Musik mit seinen Grillen verwirrt, ihr ganzes männliches Wesen ihr genommen und sie weibisch und zuckersüß gemacht hatte. Unsern Landesleuten sind dergleichen Neuerungen nur zu angenehm. Wahr ists, ohne Liebe zur Veränderung würde die Musik nie so weit gekom-

gekommen seyn, als sie gekommen ist; aber eben so wahr ists doch auch an der andern Seite, daß sie eben hiedurch in den Verfall gerathen ist, über den sich Kenner beklagen. So lange die Künste noch neu und in einer gewissen Unvollkommenheit sind, ist die Liebe zum Neuen ihr Leben, wodurch sie wachsen, reif und vollkommen werden; sind sie aber aufs höchste gestiegen, so wird das Principium, das Leben gab, das Principium ihres Todes. Bey allen Völkern haben sie diesen Wechsel erfahren; und heutiges Tages ist unter uns die Musik besonders ein Beweis davon. In den allerdunkelsten Zeiten erhob sie sich wieder in Italien; verbreitete sich gar bald über ganz Europa und ward selbst von den Teutschen und nördlichen Völkern so weit getrieben, daß man mit Recht von ihnen sagen kann, sie hätten selbst den Italiänern auf einige Zeit den Ton angegeben und den Tact geschlagen. Sie ward darauf nach Venedig, nach Rom, nach Bologna und nach Neapel, als in ihr eigenthümliches Vaterland, wiederum verpflanzet, und machte daselbst in den beyden letztern Jahrhunderten so ungemeine Progressen, daß die Ausländer sie eigentlich zu reden in unsern Schulen lernen mußten. Sie würde auch noch heutiges Tages das-

selbe

selbe seyn, was sie damals war, wenn der Neuerungsgeist nicht vorzüglich seine Gewalt an ihr geübt hätte. Gleichsam als wäre sie noch in ihrer ersten Kindheit, hört man nicht auf sie stets mit neuen Zierrathen verschönern zu wollen und neue musicalische Grotesken, Schnirkel und Grillen hervorzubringen; und gleich als wären auch wir noch Kinder, alle Augenblicke wollen wir etwas Neues, und was uns gestern schön war, verwerfen wir heute. Eine Arie, die vor wenigen Jahren mit Bewunderung entzückte, ist eben desfalls jetzt langweilig und ekelhaft; nicht als wenn sie jetzt weniger gut wäre, sondern weil sie alt worden und aus der Mode gekommen ist. Wie es mit der Kleidung und dem Kopfschmuck der Weiber geht, so geht es auch mit den Künsten, die die Natur nachahmen. Letztere bleibt zwar immer dieselbige. Die Mode ändert sich aber dennoch von Tage zu Tage.

Eine andre Hauptursach des jetzigen Verfalles der Musik, ist die eigne und besondre Herrschaft, der sie sich bemächtigt hat, und die jetzt zu einer so außerordentlichen Höhe gestiegen ist. Der Compositeur stellet sich darin als ein Despot. Er will nur für sich arbeiten, nur als Musikus gefallen.

fallen. Um aller Welt will es ihm nicht in den Kopf, daß er subordinirt seyn soll und daß die Musik einen größern Effect thue, wenn sie eine Dienerin und Gehülfin der Dichtkunst ist. Eigentlich sollte er das Gemüth zum Eindruck der Verse vorbereiten und im Ganzen den Affect zu erregen suchen, der mit den besondern Ideen, die der Dichter erwecken will, eine Analogie hat; mit einem Worte, er sollte der Sprache der Musen mehr Energie, mehr Kraft zu geben bemühet seyn *). Auch hat der Vorwurf, den man

*) Ist die Mahlerey weniger als Poesie, so muß die Musik, als eine nachahmende Kunst betrachtet, noch weit weniger seyn, als die Mahlerey; denn da sie die Ursachen ihrer verschiednen Bewegungen nicht anzugeben vermag, so muß ihre Nachahmung der Leidenschaften außerordentlich schwankend und unbestimmt seyn. Z. E. Die zärtlichen schmelzenden Töne, die gar wohl die Liebe ausdrucken können, passen auch zu den damit verwandten Empfindungen des Wohlwollens, der Freundschaft, des Erbarmens und s. w. Und wie soll man die schnellen Bewegungen des Zorns vom Schrecken und andern hefftigen Bewegungen der Seele unterscheiden? Sobald sich aber Poesie und Musik verbinden, ist man nicht länger in Ungewißheit; man erkennt die Uebereinstimmung

man der Oper macht, daß darin die Helden singend zum Tode gehen, in nichts andern seinen Grund, als weil zwischen den Versen und dem Gesange keine gehörige Harmonie ist. Schwiegen also die Triller da, wo die Leidenschaften reden, und wäre die Musik gesetzt, wie es sich gebühret, so würde es eben so wenig unschicklich seyn, singend als reimend zu sterben. Einem jeden ist bekannt, daß vorzeiten die Dichter zugleich Tonkünstler waren. Da war die Vocalmusik was sie nach ihrer ersten Absicht seyn muß, ein stärkerer, lebhafterer, wärmerer Ausdruck der Empfindung und des Affects. Heutiges Tages aber gehen die beyden Zwillings-Schwestern, Poesie und Musik, getrennt auf verschiednen Wegen. Was Wunder also, daß wenn die eine ausmahlen soll, was die andre gezeichnet hat, die Farben zwar schön ausfallen, die Umrisse aber gänzlich vernachläßigt werden? Diesem großen Unheil kann nur der Geschmack und Verstand des Compositeurs abhelfen, wenn er der Absicht des Dichters Gehör geben und sich mit ihm verstehen will, ehe er eine Note

stimmung des Tons mit den Gedanken, und allgemeine Ausdrücke werden nun characteristische Züge besondrer Leidenschaften. **Webb von der Schönheit**, S. 102.

Note aufs Papier hinsetzet, ihn auch hernach seine Composition beurtheilen und sich von ihm leiten und führen läßt; als Lulli vom Qvinault, und Vinci vom Metastasio; denn nur dies ist der gerechten und billigen Theater-Disciplin gemäß.

Unter den übrigen Mißbräuchen und Unvollkommenheiten der heutigen Musik muß zuerst bemerkt werden, was einem bey Eröffnung der Oper sogleich in die Ohren fällt. Es ist dies die Symphonie. Sie besteht immer aus zweyen Allegro's und einem Grave, lärmt so viel sie kann, ist immer einerley, geht allezeit einen Schritt und einen Gang. Was müßte aber nicht für ein Unterschied unter den Symphonien seyn? Zwischen der z. E. die vor der Dido hergeht, und der vor dem Demetrio? Ihre Hauptabsicht ist in gewisser weise, die Handlung anzukündigen und den Zuhörer zu dem Eindruck des Affects vorzubereiten, der aus dem ganzen übrigen Drama entstehen soll: Sie müßte also Gesicht und Minen annehmen, die sich zum Ganzen schicken, wie vernünftige Redner gleich beym Anfang ihrer Rede zu thun pflegen. Heutiges Tages sieht man aber die Symphonie für ein Ding an, das ganz und gar zum Drama

nicht

gehöret, für ein Trompeter- und Paucker-Stückchen so zu sagen, womit man die Ohren der Zuhörer vorläufig einnehmen und betäuben muß. Zwar giebt es einige Compositeurs, die sie als ein Exordium angesehen wissen wollen; aber dennoch gleichen sie leider den Exordiis der Schriftsteller, die mit hochtrabenden Worten stets von der Höhe und Wichtigkeit ihres Gegenstandes und der Niedrigkeit und Geringfügigkeit ihrer Kräfte anheben — eine Einleitung, die sie jeder Sache anflicken und auch mit gleichem Recht vor jeder Rede stehen kann.

Auf die Symphonie folgen die Recitative; und so wie jene zu vielen Lerm machen, so sind diese zu stumm. Es scheint, als wären unsre Compositeurs auf den Gedanken gerathen, die Recitative wären der Mühe nicht werth, daß man sich darum bekümmere, es ließe sich kein großes Vergnügen und folglich auch keine große Ehre von ihnen erwarten. Dies wußten unsre alten Meister besser. Man braucht nur zu lesen, was Jacob Peri, der Erfinder des Recitatives, in der Vorrede der Euridice davon sagt. Er hatte die musicalische Nachahmung, die sich zu dramatischen Gedichten schickt, ausfündig zu machen gesucht, und nun

wandte

wandte er seinen ganzen Fleiß und Genie darauf, diejenige zu finden, deren sich die alten Griechen bey ähnlichen Gegenständen bedienten. Er beobachtete, welche Wörter der Rede intoniren und welche es nicht thun, d. i. welche Wörter einer Consonanz, eines Accords fähig sind oder nicht. Er bemerkte mit größter Genauigkeit, wie geschwind und langsam, und mit welchen Accenten man in Schmerz und Freude und andern Affecten zu reden pflege, damit er bey diesen Affecten den Baß mehr oder weniger angehen lassen könne. Auch versäumte ers nicht, die Natur der Sprache und das geübte feine Ohr der geübtesten Kenner in der Poesie und Musik um Rath zu fragen. Aus allen diesem schloß er endlich, beym Recitative müsse eine Harmonie zum Grunde liegen, die der Natur Schritt für Schritt folgt; sie müsse ein Mittelding seyn zwischen der gewöhnlichen Rede und der Melodie, und in einem gemäßigten System bestehen, das zusammengesetzet sey aus der diastematischen oder unterbrochenen = abgesetzten und fortlaufenden Art zu reden der Alten. So studierten unsre alten Meister; mit solcher Vorsicht, mit solchen Betrachtungen giengen sie zu Werke; und der Effect zeigte denn auch, daß es keine leere

Subtilitäten gewesen wären. Das Recitativ war mannigfaltig und abwechselnd, und richtete sich nach der Beschaffenheit der Worte. Bald lief es so schnell als die Rede, bald gieng es langsam und brachte die Inflexionen und Sprünge deutlich hervor, welche die Gewalt der Leidenschaften in den Ausdruck bringen. Man hörte es mit Vergnügen, denn es war mit Fleiß gearbeitet; und man erinnert sich noch, daß oft einzelne Züge des Recitatives das Herz der Zuhörer eben so mächtig gerühret haben, als keine Arie in unsern Zeiten zu thun im Stande gewesen ist.

Das Recitativ rührt noch heutiges Tages, wenn es obligat ist und mit Instrumenten accompagniret wird; und es wäre nicht übel, wenn es öffter geschähe. Denn welches Feuer, was für ein Leben bekömmt nicht das Recitativ, wenn es da wo die Leidenschaft steigt, durchs Orchester verstärkt wird und Herz und Fantasie zu gleicher Zeit mit allen möglichen Waffen angegriffen werden? Der stärkste Beweis davon ist der größte Theil des letzten Acts der Dido von Vinci, welcher fast ganz in dieser Manier bearbeitet ist. Virgil selbst würde damit zufrieden gewesen seyn, so lebhaft, so schreck-

schrecklich ist er. Würde dies allgemeiner, so würde der Effect derselbe seyn; der Abfall und Unterschied unter den Recitativen und Arien würde geringer seyn und in die verschiednen Theile der Oper würde mehr Accord kommen. Der schnelle Uebergang von einem einfachen langsamen Recitativ zu einer geschmückten und mit allen Feinheiten der Kunst gearbeiteten Arie beleidigt fast immer; denn ist es nicht eben als wenn man mitten im Spatzierengehen Sprünge und Capriolen zu schneiden anfangen wollte?

Wahr ists aber auch an der andern Seite, daß mehrern Accord in alle Theile der Oper zu bringen, es sehr wohl gethan seyn würde, die Arien selbst weniger auszuarbeiten und weniger mit Instrumenten zu accompagniren. Sie sind von je her der Theil gewesen, der am mehresten ins Gehör fällt; und in eben dem Verhältniß, wie die Theatermusik verfeinert worden, hat man auch sie immer heller zu arbeiten gesucht. Es ist aber wahrscheinlich, daß sie anfänglich im Verhältniß dessen, was sie jetzt sind, ungemein einfach und sowohl durch Melodie und Accompagnement wenig vom Recitativ unterschieden gewesen seyn müssen. Der ältere Scarlatti war der erste, der ihnen

mehr Geist und Leben gab, und sie mit schönern und stärkern Accompagnements ausschmückte; doch waren sie mit Maaße gebraucht, verständlich, deutlich, von großer Manier, nicht geleckt, nicht armselig affectirt, und dies sowohl wegen der Größe der Theater, wo die Entfernung die Kunst in Kleinigkeiten unmerklich macht, als auch wegen der Singstimmen, denen sie eigentlich dienen sollen. Von diesem Meister aber an bis jeßt sind große Veränderungen vorgegangen, wobey alles Maaß und Ziel überschritten worden ist; und die Arien werden nun durch Zierrathen, womit man sie verschönern will, übertäubt und verunstaltet. Die Ritornelle, womit sie anfangen, pflegen erschrecklich lang zu seyn; und gemeiniglich sind sie überflüßig. In den zornigen Arien z. E. ists höchst unwahrscheinlich, daß man mit kreuzweis über einander geschlagnen Armen das Ende des Ritornelles erst abwarten muß, ehe man der Paßion den Lauf lassen darf, die im Herzen wüthet. Und endlich, wenn nun das Ritornell zum Ende ist, und die Singstimme anfängt, wozu dienen die vielen accompagnirenden Violinen anders, als sie zu überschreyen und unverständlich zu machen? Es scheint, daß man ihre Zahl mit Grund vermindern

könne

könne und müsse; um so mehr, da das Orchester oft dermaßen damit überladen ist, daß es darin hergeht, als in einem Schiffe, wo zu viel Köpfe und Hände der Ordnung schaden. Warum läßt man die Bäße nicht mehr arbeiten, warum vermehrt man nicht die Zahl der Bäße? Sie sind die Schatten in der Musik. Warum bringt man die Laute und Harfe nicht wieder hervor? Sie geben mit ihren Pizzicato den Ripieni etwas besonders Durchdringendes. Warum läßt man die Braccien nicht wieder an ihre Stelle treten? Sie sollten das Mittel seyn zwischen Baß und Violine und die Harmonie befördern helfen. Ein Lieblingsgebrauch ists heutiges Tages, und der des Beyfalls und Händeklatschens nie verfehlet, wenn man in einer Arie die Singstimme und Hoboe oder die Singstimme mit einer Trompete concertiren läßt, und unter ihnen einen Wettlauf von Frage und Antwort, von Angriff und Replique ohne Ende und einen Zweykampf bis auf den letzten Athemzug hervorbringen kann. Ob aber gleich solche Scharmützel den großen Haufen des Parterrs und der Galerien hinreißen; so sind sie doch den vernünftigern Zuhörern verdrießlich. Dagegen ist nicht mit Worten zu sagen, was für ein Vergnügen es bringen

 würde,

würde, wenn man die Arien von Zeit zu Zeit und mit Maaße durch verschiedne Instrumente, durch Braccie, Harfe, Trompete, Hoboe, und vielleicht auch, wie sonst gebräuchlich, durch eine Orgel accompagniren lassen wollte*); doch müßten sich die Instrumente zu den Worten schicken, denen sie behülflich seyn sollen, und sie müßten nur von Zeit zu Zeit einfallen, wo der Ausdruck der Leidenschaft es am mehresten fordert. Alsdenn würde die Singstimme nicht überschrien, der Affect der Arie verstärkt und das Accompagnement dem Numerus einer guten Prose ähnlicher werden, der, wie ein Gelehrter sagt, dem Hämmern der Schmiede gleichen und Musik und Arbeit zugleich seyn muß.

Alles dies sind nun zwar sehr wichtige und große Mißbräuche in der Composition der Arien. Es giebt aber noch größere. Man muß weiter zurückgehen, um den ersten Grund des Uebels zu entdecken. Der größte Fehler steckt, nach dem Ausspruch der größten Kenner, in der Erfindung und Ausführung des Thema der Arie selbst. Selten bekümmert man sich darum, daß der Gang

*) Im Orchester des Theaters der Villa Cattajo ist eine Orgel aufgestellet.

Gang der Melodie natürlich sey und mit dem Sentiment der Wörter übereinstimme; und die vielen Variationen, durch die man sich herdurch drehet und windet, beziehen sich selten auf einen gemeinschaftlichen Mittelpunct der Einheit. Dem Gehör auf alle Weise zu schmeicheln, es zu vergnügen und zu überraschen ist der erste Gedanke aller heutigen Compositeur. Das Herz des Zuhörers zu bewegen, die Einbildungskraft desselben im Feuer zu erhalten; was gehet ihnen das an? Jene Hauptabsicht glauben sie vollkommen zu erreichen, wenn sie sich fein in die höchsten Töne erheben, brav Uebergänge aus einem Ton in den andern anbringen und die Worte sowohl ohne Ende wiederholen, als tüchtig unter einander verwickeln können.

Das erste ist ungemein gefährlich, wenn man auf den Effect der Melodie sehen will. Sie geräth nie besser, als wenn sie die Mittelstraße hält; und die scharfen hohen Töne wollen in der Musik nicht anders gebraucht seyn als die schnellen brennenden Lichter in der Mahlerey.

Was die Uebergänge betrifft, so giebt die gesunde Vernunft schon genugsam an

Hand, daß sie nirgends hin passen als wo die Worte eine Leidenschaft oder Bewegung ausdrücken. Sonst kann man sie für nichts als Hemmungen und Unterbrechungen des musicalischen Verstandes ansehen.

Und wie langweilig und unerträglich sind nicht endlich die ewigen Wiederholungen und Aufhäufungen der Worte, die nur bloß der Musik zu gefallen geschehen und nicht den mindesten Verstand haben? Man kann sie nicht wiederholen, als wo die Beschaffenheit der Leidenschaft es mit sich bringt und wenn der ganze Sinn der Arie zu Ende ist. Selten dürfte der erste Theil der Arie Da Capo gemacht werden; denn auch dies ist eine Erfindung der Neuern, ganz wider den natürlichen Lauf der Rede und Leidenschaft, die nie in sich selbst zurückkehren, und wenn sie einmal das Ende erreicht und ins höchste Feuer gekommen sind, schwerlich auf dieselbige Art und ganz abgekühlet von vorne wiederum anfangen werden.

Ein Jeder wird nur zu oft haben bemerken können, daß wo in einer raschen wilden Arie die Wörter padre oder figlio vorkommen, der Compositeur nicht leicht verfehle, diese Noten zu halten, sie so sanft

als

als möglich zu setzen, und dadurch auf einmal den Lauf der Musik zu hemmen. Diese Herren dünken sich damit den vorbenannten Wörtern ihr gehöriges Sentiment gegeben und zugleich in ihre Composition eine angenehme Mannigfaltigkeit hereingebracht zu haben. Ich nehme mir aber die Freyheit ihnen zu sagen, daß es eine Dissonanz des Ausdrucks sey, die kein vernünftiger Mann ertragen kann; daß man nicht den Sinn einzelner Worte ausdrücken müsse, sondern was sie zusammengenommen enthalten, und daß die Mannigfaltigkeit aus den verschiednen Modificationen ein und eben desselben Subjects, nicht aber aus Dingen entstehen müsse, die ihm nur angeflickt werden, nicht dazu gehören, oder oft gar damit streiten.

Es scheint, als wenn es unsre Compositeurs als manche Redner machten, die sich um die Verbindung und Ordnung ihres Vortrages nicht bekümmern und nur wohlklingende Worte zusammenhäufen. Diese mögen so wohlklingend, so harmonisch seyn als sie wollen, die Rede wird dem ohnerachtet immer leer, nichtsbedeutend und abgeschmackt bleiben. So geht es in der Musik, wenn man sich nicht vornimmt, ein

Bild oder eine Empfindung auszumahlen *). Sie bleibt leer und unbedeutend, und wenn sie auch gleich einen übergehenden Beyfall erhalten hat, so läßt man sie doch gar bald, Trotz aller darin angebrachten Kunst der musicalischen Combination, im ewigen Vergessen und Stillschweigen beruhen. Hingegen bleiben diejenigen Arien einem Jeden im Gedächtniß, die etwas mahlen und ausdrücken, die man **redend** nennen kann und mehrere Natur haben; und

*) Toute Musique qui ne peint rien, n'est que du bruit & sans l'habitude qui denature tout, elle ne feroit gueres plus de plaisir, qu'une suite de mots harmonieux & sonores, denuez d'ordre & de liaison. *Préface de l'Encyclopédie.*

Fontenellens Sonate que me veut-tu? ist vortreflich. Aber er würde es nicht von den Sonaten des vortreflichen **Tartini** gesagt haben. In diesen ist neben der größten Mannigfaltigkeit die größte Einheit. Ehe er sich niedersetzt, etwas zu componiren, liest er zuvörderst ein oder das andre Stück im **Petrarca**, mit dem er in den feinen Sentiments ungemein sympathisiret. Er hat hiebey die Absicht, einen gewissen bestimmten Gedanken durch die verschiedenen Modificationen, deren er fähig ist, auszumahlen und Subject und Ursach nie aus den Augen zu verlieren.

und die schöne Einfalt, die allein die Natur nachahmen kann, wird immer den gesuchtesten Zierrathen der Natur vorgezogen.

Die Dichtkunst und Musik nahmen, ob sie gleich sehr genau verbunden sind, ganz entgegengesetzte Wege unter uns. Die Musik war im vorigen Jahrhundert von aller Affectation entfernt, weit von aller Weitschweifigkeit, worin sie jetzt verfallen ist; sie gieng ans Herz, wußte sich darin zu erhalten, incorporirte sich der Poesie und war, um wahrscheinlich zu seyn, voll Affect und Einfalt; immittelst die Poesie ohne Wahrheit, voller Hyperbeln, Wortspiele und Fantasien war. So bald diese hingegen wieder auf den rechten Weg einlenkte, verließ ihn die Musik. **Cesti** und **Carißimi** waren genöthigt, die Arbeit des **Achillino** zu setzen, sie, die es werth waren, die keuschesten Seufzer eines **Petrarca** einzukleiden; und jetzt werden die natürlichsten, reizendesten Poesien des **Metastasio** oft von Compositeurs im Geschmack des siebenzehenten Jahrhunderts verhunzet. Ich will hiemit nicht sagen, als bliebe in der heutigen Musik gar kein Bild und Spuhr der Wahrheit übrig. In den **Intermezzen** und **Operetten** finden

sich

sich ihrer. Die Haupteigenschaft der Musik, der Ausdruck, herrschet in selbigen noch weit mehr als in andern musicalischen Compositionen, vielleicht weil man darin, wegen der gewöhnlichen Mittelmäßigkeit der Sänger, die Geheimnisse der Kunst und Reichthümer der Wissenschaft nicht so anbringen kann, als man sonst wohl thun würde, denn dies kann die Herren Compositeurs wider ihren Willen nöthigen, sich an eine größere Einfalt zu binden, und die Natur zu secundiren. Es komme aber woher es wolle, die Wahrheit erhält diese Musik für den gemeinen Mann und giebt ihr eine Ueberlegenheit über alle andre Arten. Auch sie war es, die unsern Ruhm jenseit der Alpen in Frankreich festsetzte, das sonst in allem Schönen mit Italien wetteifert. Einem jeden ist der unter beyden Nationen seit langer Zeit im Felde der Musik geführte Krieg bekannt. Es konnten sich die französischen Ohren an unsre Art zu singen nicht gewöhnen, und man verwarf den Italiänischen Gesang, wie man die Italiänische Regierung verabscheuete. Auf einmal hörte man den natürlichen eleganten Styl der Serva Padrona, die dazu gehörenden Arien, die so voller Ausdruck sind, und die Duette, die so reizend sind;

so=

sogleich nahm ein großer Theil der Nation Parthie für die Italiänische Musik. Die Revolution also, die man zu Paris seit so vielen Jahren und mit so vielen ausgearbeiteten Compositionen, Uebergängen, (passaggi) Trillern, Virtuosen, nicht hatte bewürken können, ward auf einmal durch ein Intermezzo und ein Paar Buffons hervorgebracht. Die gute Musik ist jedoch nicht bloß in die Opera buffa eingeschränkt. Auch in den ernsthaften Opern hört man hin und wieder einzelne Stücke, die der besten Zeit würdig sind. Einige Werke des Pergolesi und Vinci, die uns der Tod beyde zu früh entriß, beweisen es hinlänglich; wie auch die Arbeiten eines Galluppi, eines Jomelli und eines Haße, die nicht lang genug leben konnten. Solchen Männern müßte man die Musik auftragen, wie wir sie in unsern Opern wünschen. Sie hatten ohnedem das Joch einiger alten Vorurtheile von freyen Stücken abgeworfen. Man sieht dies offenbar an einigen ihrer Werke, besonders in der Andromaca des Jomelli. Ihnen würde es leichter seyn, unsre Absicht zu erreichen, die keine andre ist, als der Natur zu Hülfe zu kommen und sie zu verschönern. Die schöne Modulation würde sogleich in den Recita-
tiven

tiven, Arien und selbst in den Chören das Haupt erheben. Mit letztern pflegen unsre Opern ausstaffiret zu seyn, und so würde in selbige nur so viel Contrapost hereingebracht werden, als eben dazu erfordert wird. Unsre besten Meister sind der Meynung, daß der Contrapost oder die zugleich fortlaufende Harmonie (armonia simultanea) verschiedner Parthien zwar eine gewisse Temperatur hervorbringe, die den Kirchenmusiken eine so große Würde und Feyerlichkeit giebet, daß er aber zur Erweckung der Leidenschaft ganz und gar nicht geschickt sey. Die Ursach, die sie davon geben, ist folgende. Es bestehe der Contrapost aus verschiednen Parthien, eine hoch die andre niedrig, eine schnell die andre langsam, die alle zu gleicher Zeit ins Gehör fielen; wie es möglich sey, daß sie in der Seele eine bestimmte Leidenschaft hervorbringen könnten; eine solche Leidenschaft erfordre nach ihrer Natur einen bestimmten Gang und Ton — Freude und Munterkeit einen schnellen Gang und hellen durchdringenden Ton — die Traurigkeit gienge langsam einher und ließe sich nur in gesunkner schwacher Stimme vernehmen; so hätten auch alle übrigen Affecte ihr Eigenthümliches. Die Melodie nur, die immer in einem

Ton

Ton und Gange bliebe, könne jeden Affect erregen; und obgleich keine so große Gelehrsamkeit dazu gehöret, als zur Ausführung des Contraposts, so wird jedoch ein sehr feiner Geschmack und richtige Beurtheilung dazu erfordert, die, wie ein alter Gelehrter sich darüber ausdrückt, der schönste Stamm ist, der aus der Wurzel der gesunden Vernunft erwachsen ist. Gehen wir so zu Werke, so sind wir sicher, daß uns die Musik auf dem Theater noch oft eben die Macht werde empfinden lassen, die sie vorzeiten hatte, und noch jezt in der gelehrten Composition des Benedetto Marcello hat, eines Mannes, der vielleicht keinem der Alten etwas nachgiebet, und unter den Neuern ohnfehlbar der erste ist. Wen entzündete eine größere Gluth? Wem gab sie bessere Vorschriften als ihm? Er hat in den Cantaten des Timoteo und der Caßandra, und in seinen Compositionen der Psalme nicht nur die Leidenschaften und feinsten Sentiments ausgedruckt, sondern er hat auch der Fantasie sogar leblose Dinge zu schildern gewußt. Auch hat er den ganzen Ernst der alten Musik mit den Gratien und Schönheiten der neuern zu verbinden gewußt; dies sind aber Gratien und Schönheiten einer ehrbaren Matrone viel-

vielmehr als eines jungen flüchtigen Mädchens *).

Von der Art zu singen und zu recitiren.

Wenn man auf den Effect siehet, so ist die gute Composition bey weitem noch

*) Der erste unter allen ist Benedetto Marcello, dessen unnachahmliche Freyheit, Gründlichkeit und alles ausdrückender Styl stets das höchste Muster für die Kirchenmusiken bleiben wird. Für diese setzte er vor dreyßig Jahren die ersten funfzig Psalme, welche er in Venedig drucken ließ. Hierin übertraf er alle Neuern und gab zuerst den wahren Begriff jener edlen Einfalt, die wahrscheinlicher weise der Hauptcharacter der alten Musik war. In dieser weitläuftigen mühsamen Arbeit ist er, wie der göttliche Gesang selbst, den er bearbeitete, entweder groß, oder reizend, oder pathetisch und von allem, was niedrig oder gemein ist, so frey und entfernt, daß ein verständiger Zuhörer durch eine unendliche Mannigfaltigkeit neuer und schöner Modulationen im steten Vergnügen erhalten wird. Zeichnung und Ausdruck sind dabey so richtig, daß Verstand und Harmonie beständig zusammentreffen. In dem letzten Psalme, der nach der englischen Uebersetzung der funfzigste ist, scheint er alle Kräfte seines großen

noch nicht hinreichend; größtentheils hängt selbiger noch von der Art ab, womit die Sänger sie vortragen; und so könnte sichs zutragen, daß ein guter Compositeur ein guter General einer schlechten Armee wäre, mit dem Unterschiede jedoch, daß ein General gute Soldaten machen kann, und der Compositeur bey seinen Virtuosen dieses fast niemals hoffen darf. Den wenigsten derselben ist es jemals eingefallen, daß vor allen Dingen nöthig sey, ihre eigne Sprache gut ausreden, buchstabiren und verständlich aussprechen zu lernen, nicht aber nach ihrer Lieblingsgewohnheit ein Wort mit dem andern zu verwechseln. Nichts ist ungereimter als ihr beständiges Verschlucken der letzten Sylben, gleichsam als würde es ihrem zarten Gaumen schädlich seyn, wenn sie die Wörter ganz aussprächen. Hat man das Buch nicht immer vor sich, so versteht man nicht das mindeste von allem was sie daher zwitschern. Salvini sagte davon mit vielem Witze, eine Declamation, die man lesen

großen Genies zusammengenommen zu haben, um alle seine vorher gethanen Wunder noch zu übertreffen. **Versuch über den musicalischen Ausdruck, durch Carl Avison, Organisten zu Newcastle.**

lesen müsse, um sie zu verstehen, käme ihm vor als die alte Mahlerey, unter die man vorzeiten schreiben mußte, dies ist ein Hund, dies ist ein Pferd; auch paßt dies auf uns weit besser, als auf die Franzosen eine zu Paris gemachte Caricatur einer Oper ohne Buch, als wenn solches überflüßig wäre *).

Auch schicken sich der Gang, die Minen, die Stellungen und die Gesticulation unsrer Acteur vollkommen zu dem schlechten Anstande, womit sie singen und sich ausdrücken; denn sind sie in den ersten Gründen ihrer Kunst so ungeschickt, was Wunder wenn sie die höchsten Feinheiten nicht erreichen, die so schwer sind und ohne welche in keiner Handlung Wahrheit und Würde seyn kann? Der Operist hat vor den übrigen Acteurs einen großen Vortheil. Alles was er zu sagen, hat ist gebunden und wie die alten Tragödien in Noten gesetzt. Hiemit sind ihm alle Wege vorgezeichnet. In der Inflexion und im Halten seiner Parthie kann er nicht fehlen. Der Compositeur hat es ihm vorgeschrieben. Dennoch müßte er viel

*) Les amours de l'Empereur Caracalla avec une Vestale par le Grand.

viel von dem Seinigen hinzusetzen. Wird nicht auch dem Tänzer in der Chorographie, Gang, Schritt, Wendung und alles vorgeschrieben, was er bey jeder Note zu thun hat? Dennoch hängt es von ihm ab, denen Pas die höchste Vollkommenheit zu geben und sie mit der Grazie zu würzen, die ihr Leben sind. So ists auch im Recitativ. Außer der Gesticulation, die ganz vom Acteur abhängt, richten sich gewisse kleine Pausen und Drücker, die nicht geschrieben werden können, ganz nach der eignen Einsicht desselben; und eben hierin steckt die Feinheit des Ausdrucks, welcher das ganze Recitativ in Herz und Geist des Zuhörers eindrücket. Solcher Feinheiten erinnern sich die Franzosen noch auf den heutigen Tag von ihrem Baron und der Le Couvreur, die die Poesie eines Corneille und Racine so ungemein erhoben; auch werden sie noch treulich nachgeahmt in ihrem Lande, wo das Theater als in Athen einen großen Theil des Lebens, der Beschäfftigung und der Wissenschaft ausmachet. Mögten doch unsre Sänger die Manier des Nicolini und der Tesi auf gleiche Weise studieret haben; ihre Art zu recitiren, nemlich wenn sie die Natur selbst ausdruckten, nicht wenn sie sich zu hoch erheben wollten

und darüber ausschweiften und in die Caricatur fielen.

Die Action bey den stummen Parthien ist ferner ein Theil des Vortrages, der ganz auf die Einsicht des Acteurs ankommt; und zur theatralischen Illusion ist er so wichtig als es widerstehend ist, etwas unwürksames und ohne Leben zu sehen. Hier kann ein jeder ohne mein Erinnern sich schon vorstellen, wie vortreflich unsre Roscii darin seyn werden. Sie denken lieber auf etwas anders, auf alles, nur auf das nicht, warauf sie denken sollten. Statt zu beobachten, was der andre Acteur sagt, statt durch eine Veränderung der Gesticulation und der Minen den Eindruck, den es auf sie machen sollte, anzugeben, lächeln sie lieber nach den Logen herauf, machen Complimente und andre dergleichen schöne Galanterien mehr. Es scheint, sie hätten sich mit aller Gewalt vorgenommen, nie die Unwahrheit zu sagen, sie nie den Zuhörern glaublich zu machen; und hätte man sich unglücklicher weise einmal geirret und sie einen Augenblick für den Achilles oder den Cirus genommen, den sie vorstellen, so geben sie sich alle Mühe von der Welt, einen wieder aus den Irrthum zu reißen und vollkommen zu überzeugen, man habe es würklich

lich nur mit dem Signore Petriccino, Stoppanino oder Zolfanello zu thun. Dies ist vielleicht eine Hauptquelle der unendlichen langen Weile, die mit der Vorstellung unsrer Opern verbunden ist, und gegen die man sich durch ein beständiges Plaudern, durch das Herumlaufen aus einer Loge in die andre, durch Collationen und endlich gar durchs Spiel, ein Mittel das ärger ist als das Uebel selbst, zu verwahren sucht. Alle diese Unordnungen würden aber von selbst wegfallen, wenn der Grund der Musik nicht der letzte Gedanke des Compositeurs sowohl als der Sänger wäre, wenn das Recitativ, dies wesentliche Stück des Drama, in der Composition und Vorstellung nicht so sehr verstellt und vernachlässigt, und endlich wenn die Arien selbst besser recitiret würden. Alsdenn nur wird man unsre Opern mit Vergnügen hören und sie werden wieder den Weg zum Herzen finden, wie dies nach der Erklärung eines Mannes voll guter Laune durch die Annonce oder die Opern-Zettel selbst schon angedeutet wird, worauf bis jetzt noch immer geschrieben stehet *si recita per musica*, nicht *si canta*.

Aber, heißt es bey den Kennern, die neuern Virtuosen bekümmern sich freylich

nicht um die Art der Recitation, sie haben dagegen allen ihren Fleiß aufs Singen gewendet. Aber beobachten sie denn darin Maaß und Ziel? Ist nicht ihr Wille ihr Gesetz? Unglücklich bin ich, ich habe dir singen gelehret und du willst spielen! sagte Pistocco dem Bernachi ins Gesicht, den man als das Haupt und als den Marini der neuern Licenz ansehen kann. Es ist ein richtiges Axiom, wer nicht schweigen, die Stimme nicht halten kann, kann nicht singen. Hieran denken aber unsre Virtuosen so wenig, daß es ihre wenigste Sorge ist, wo sie die Stimme halten, wo sie sie erheben sollten, gleichsam als bestünde nicht hierin das größte Geheimniß die Affecte zu erregen. Sie denken im Gegentheil, ihre ganze Wissenschaft bestehe in der künstlichen Theilung ihrer Stimme, im beständigen Hüpfen von einer Note zur andern, nicht in der Wahl der besten, nur im Außerordentlichen, nur im Schweren. Die größten Schwürigkeiten der Musik muß freylich der junge Sänger studieren, damit seine Stimme folgsam werde und erreichen lerne, was ihr sonst ohnmöglich zu seyn schien. Hat er diese Art einmal gelernt, so wird er eben dadurch desto geschickter, das Leichtere auszudrücken und das mit einer Leichtigkeit,

die jedem Dinge Reiz und Gratie giebt. Immer aber am Schweren kleben zu bleiben ist ganz wider die Absicht der Kunst, und heißt so viel als das Mittel zum Zweck machen. Die wahre Kunst gebiethet dem Sänger seine Arien zu singen, nicht sie zu vertrillern und in Accorde zu bringen; unsre Virtuosen machen aber die schönste ernsthafteste Musik nur zu oft zu einem ausschweifenden zuckersüßen Undinge. Entweder sie haben die gute Art zu singen nicht gelernt, oder sie befolgen sie nicht; desfalls gebrauchen sie eine und eben dieselbe Art der musicalischen Verzierung zu jeder Art des Gesangs und verschnirkeln und verhunzen alles durch ihre Läufer, Triller und Sprünge; sie geben der Composition ihre eigne Maske und bringen es dahin, daß sich alle Arien gleich sehen, als in Frankreich die Damen, die wegen ihrer gemahlten Wangen und Schönpflästerchen alle aus einer Familie zu seyn scheinen.

In den cantabeln Arien pflegt man unsern Musicis eine große Freyheit zu gestatten. Man setzt sie sehr langsam, mit wenigen Noten, nur mit so vielen als eben nöthig ist, die Melodie anzudeuten; so kann der Virtuose nach seiner Caprice und Will-

kühr desto mehr hinzusetzen. Das Gute und Böse auf beyden Seiten berechnet, scheint die Gewohnheit der Franzosen besser zu seyn als die unsrige. Sie erlauben ihren Sängern die Willkühr nicht, davon die unsrigen zu oft Mißbrauch machen; sie dürfen nur fremde Gedanken aufführen. Langweilig zwar kann es werden, immer eine und eben die Sache wiederholt zu hören, und es scheint billig und vernünftig, daß man der Wissenschaft, Fantasie und Affect des Sängers einige Freyheit lasse; aber wie schwer hälts, einen Sänger zu finden, der Wissenschaft und guten Willen genug hätte, gehörig bey der Composition zu bleiben und Wahrheit und Anstand nicht aus den Augen zu setzen. Gegen hundert Rapsodisten musicalischer locorum communium, die sie einflicken wohin sie am wenigsten gehören, findet man kaum einen einzigen, der Wissenschaft und Geschmack zugleich besäße, Eleganz und Natur zu verbinden wüßte und Beurtheilungskraft genug hätte, die Fantasie in Schranken zu halten. Den wenigen nur, denen Apollo würklich hold ist, sey es erlaubt Supplemente zu machen; sie allein sind fähig, in die Gedanken des Compositeurs zu treten; nur sie pflegen sich nie mit dem Baß und Instrumenten zu

verun=

veruneinbaren. Für die andern alle schreibe und denke der Musikmeister; er überlasse ihnen nichts, er führe sie bey der Hand und Schritt für Schritt bey allen Veränderungen, die gemacht werden sollen. Aus gleichen Gründen müßte man die Cadenz den Musicis nicht ohne Unterschied überlassen; sie fällt gemeiniglich in ein anderes Sentiment und Colorit, als zur Arie gehöret; und sie pflegen darin ohne Verstand und Geschmack alle schönen Raritäten, Zierrathen und Kunststücke zusammen zu mischen, die sie nur zu erfinden und aufzubringen im Stande sind. Tosi nannte sie ein Kunstfeuerrad, das man am Ende der Arie angehen ließe; und wir setzen hinzu, sie müsse aus dem Wesen der Arie entspringen, nach ihrer Beschaffenheit abwechseln und ihr Epilogus seyn.

Wären unsre Virtuosen in ihrer eignen Sprache besser unterrichtet, in der Action geübt, in der Musik fest und vor allen Dingen von guten Meistern im Zaume gehalten, hätte man nicht Ursach zu glauben, daß die Singart, die man in der Seele fühlet, wieder zum Vorschein kommen und ein Siface, Buzzoleni und Cortona wieder auftreten werde, deren Ruhm und Na-

me mit dem Ton ihrer Stimme nicht verschwunden, nicht gestorben ist? Und hätte eine expressive Melodie, mit gehörigen Instrumenten accompagniret, eine gute Poesie zum Grunde, würde sie vom Sänger ohne Affectation gesungen, mit anständiger edler Handlung belebt, so hätte die Musik gewiß das Vermögen wie sie wollte, Leidenschaften zu erregen und zu besänftigen; so würde man vielleicht noch heutiges Tages dieselbe Würkung erneuert sehen, die sie vorzeiten hatte. Wir haben also höchst unrecht zu glauben, daß wir durch ein Mittel erreichen werden, was nur das Resultat von vielen seyn kan *). Gewiß ists wenigstens, daß wenn die Musik wieder in ihren ersten Stand gesetzt würde, man die Oper vom Anfang bis zum Ende mit gleich großer Aufmerk-

*) „Die Musik hatte vor Zeiten einen viel „weitern Umfang; denn Tanz und Poesie „wurden als Theile derselben angesehen, „als man sie zu einiger Vollkommenheit „brachte. — Was jetzo Musik heißt, hieß „bey den Alten **Harmonica**. Wir dürfen „also nicht hoffen, daß ein Theil der alten „Musik allein den Effect der ganzen hervor„bringen werde.„ **Von der Kraft und Würkung der alten Musik** in Lowthorp's Abridgement of the Philos. Transact. Vol. I, p. 618.

Aufmerksamkeit und Vergnügen hören werde. Sie würde alsdenn den Zuschauern von selbst ein mächtiges Stillschweigen auflegen, da man jetzt, wenn man in ein Theater kommt, das Brausen eines Waldes und das Gemurmel eines stürmenden Meeres zu hören glaubt, und Loge und Parterre im unabläßigen Plaudern beschäfftigt findet *). Nur die aufmerksamsten Zuhörer halten sich ruhig, wenn eine vorzügliche Arie kommt oder das Ballet angeht, welches nie zu früh kommen, nie zu lange dauren kann, und jetzt aller Herz, Augen und Ohren an sich gezogen hat **). Unsre Theater scheinen überhaupt mehr zu einer Tanzschule als musicalischen Vorstellung eingerichtet zu seyn, und fast mögte man glauben, die Italiäner hätten dem Winke eines witzigen Franzosen gefolget, der zur Aufnahme des Theaters anrieth, man mögte die Tänze länger und

*) Garganum mugire putes nemus aut mare Tuſcum
Tanto cum ſtrepitu ludi ſpectantur et artes.
Horat. Ep. I. lib. II.

**) Verum equitis quoque iam migrauit ab aure voluptas
Omnis ad incertos oculos et gaudia vana.
Horat. Ep. I. lib. II.

und die Röcke der Tänzerinnen und Sängerinnen kürzer machen lassen.

Von den Balletten.

Was ist denn nun aber das Ballet, worin man so vernarrt ist? Nie war es ein Theil des Drama; es gehöret nie zur Handlung, und oft streitet es damit. Wenn ein Act vorbey ist, auf einmal springen aus allen Ecken Tänzer hervor, die mit der Oper nichts zu thun haben. Ist die Handlung der Oper in Rom, so ist das Ballet zu Cuzko, oder zu Peckin; ist die Oper ernsthaft, so ist das Ballet lustig. Nichts unzusammenhängender läßt sich denken; nichts geht mehr per saltum, und darf mans sagen, nichts streitet mehr gegen das Gesetz der Continuität — ein Gesetz, das heilig ist in der Natur, und welches ihrer Nachahmerin der Kunst eben so heilig seyn sollte. Doch wir wollen dies nicht weiter berühren. Bey der heutigen Licenz mögte es Sophisterey heißen. Das Ballet aber selbst nun, das so vielen Beyfall erhält, ist in sich selbst betrachtet, vom Anfang bis zum Ende nichts als ein unendliches Capriolenschneiden, ein unanständiges, un-

züchti-

züchtiges Hüpfen, das keines wohlgezog=nen Menschen Beyfall haben sollte, eine ewige Monotonie weniger *pas* und noch we=nigerer Figuren. Nach einem unförmli=chen, wunderlichen Concert pflegen sich im=mer ein Paar Jungen vom großen Haufen abzusondern; einer nimmt dem andern ei=nen Blumenstraus oder spielt ihm sonst ei=nen Possen; sie erzürnen sich; sie vertragen sich wieder, fordern einander zum Tanz auf, und denn geht es an ein Hüpfen und Springen ohne Ende. Auf die kleinen Jungen folgt ein Paar größere, und end=lich lassen sich die beyden Haupttänzer sehen, um eben sowohl als jene ein Duetchen weg zu machen. Den Beschluß macht aber=mals ein Concert, das dem ersten bis auf ein Haar ähnlich ist. Man braucht eines gesehen zu haben, und man hat sie alle ge=sehen. Die Kleider der Tänzer verändern sich; der Character der Ballette niemals.

Wer in allem, was den Tanz betrifft, bey den Vortreflichkeiten des unsrigen ste=hen bleibt und mit den Gedanken sich nicht höher erhebt, muß tausend Dinge für lü=genhaft halten, die doch im Grunde wahr sind — die Nachricht z. E. von dem tragi=schen Effect des Ballettes der Eumeniden

zu

zu Athen, ingleichen von der Kunst des Pilades und des Bathyllus, womit der eine Mitleid und Schrecken, der andre aber Freude und Lachen hervorbringen konnte, und die zu den Zeiten des Augustus zwey Partheyen in Rom veranlaßten. Man findet bey unsern Tänzern oft Grazie und Stärke zusammen, einen leichten Arm, einen schnellen Fuß, und Leichtigkeit in allen Bewegungen, ohne welche der Tanz auch dem Zuschauer sauer wird. Aber dies ist nur der Stoff oder die Materie so zu sagen, woraus etwas werden kann. Die Composition und Form ist etwas ganz anders. Der Tanz muß eine Nachahmung seyn, die sich vermittelst musicalischer Bewegungen des Cörpers Eigenschaften und Affecte der Seele bildet; sie muß dem Auge reden und durch die Handlung mahlen. Auch das Ballet muß sein Exordium, seinen Knoten, seine Entwickelung haben; es muß eine kräftige Nachbildung einer Handlung seyn. Von der Art ist das Ballet des Spielers nach einer vortreflichen Arie des Jomelli gesetzt; man siehet darin auf eine wunderbare Art alle Begebenheiten des schönen Intermezzo dieses Namens ausgedruckt. Im Comischen und Grotesken haben wir würklich Stücke, die alles Beyfalles

falles werth sind, und Tänzer, die redende Hände und Füße haben, und vom Bathyll vielleicht so weit nicht entfernt seyn mögen. Aber im ernsthaften und heroischen Tanz übertreffen die Franzosen uns und alle andern Völker der Welt. Und welche neuere Nation hat denn auch auf die Tanzkunst so vielen Fleiß gewandt, als eben die Französische, der die Natur zum Tanz eben so viele Fähigkeit gab, als der unsrigen zur Musik? Die Kunst der Chorographie ward gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts bey ihnen erfunden, und zu unsern Zeiten ist das Ballet *de la Rose*, Ariadne, Pygmalion und verschiedne andre unter ihnen zum Vorschein gekommen, die der Kunst des Pylades und der edelsten Pantomimen des Alterthums sehr nahe kommen. In dieser Kunst sind sie Meister, und keine Nation darf sich schämen, auch diese Galanterie von ihnen zu lernen; wir besonders sollten nicht eigensinnig seyn, von eben der Nation unsre Oper vollkommen machen zu lernen, die die Oper selbst von uns bekommen hat.

Von den Decorationen.

Mit den Unregelmäßigkeiten des Ballets pflegen die nicht geringern Unregelmäßigkeiten des Schmucks und der Kleidung der Tänzer gepaart zu gehen. Ihre Kleidungen sowohl als der Sänger in der Oper müssen sich, so viel möglich, zu den Zeiten und Völkern schicken, die vorgestellet werden sollen. Ich sage, so viel möglich, denn das Theater erfordert einige Freyheit, und muß man sich auf selbigem vielleicht mehr als an jedem andern Orte von mürrischer Regelmäßigkeit und Pedanterie entfernen. Verlangt man aber gleich nicht von unsern Opernschneidern, daß sie die Kleidungen genau à l'antique nach der Vorschrift des Ferrarius zuschneiden sollen, so dürfen sie sich doch auch nicht die Freyheit herausnehmen, dem Gefolge des Eneas holländische Matrosenmützen und Beinkleider zu geben *). Die Kleider schön

*) Un de nos grands artistes, qui ne sera pas soupçonné d'ignorer la belle nature par ceux qui ont vu ses ouvrages, a renoncé aux spectacles que nous appellons serieux & qu'il n'appelle pas du même nom; la manière ridicule, dont les Dieux & les Héros y sont vêtus, dont ils agissent, dont ils parlent, derange

schön und doch den Sitten getreu zu machen, würde ein Giulio Romano oder Triboli erfordert werden; diese Meister zeigten ihre Kunst auch darin. Wenigstens aber ist nöthig, daß der Directeur der Kleidercammer diesen gelehrten Künstlern Gehör gäbe. Noch nöthiger wäre es, daß unsre Theatermahler einem San-Gallo oder Peruzzi folgen mögten, damit auf unsern Theatern der Tempel eines Jupiter oder Kriegesgottes nicht der Kirche der Jesuiten ähnlich sehen, ein öffentlicher Platz in Carthago nicht mit gothischen Gebäuden umgeben, und kurz, in der Decoration das Mahlerische mit Anstand und Costume vereinigt seyn möge. Die Decoration ziehet in der Oper vor allen andern vorzüglich und zuerst die Augen auf sich. Sie bestimmet den Ort der Handlung und macht einen Theil der Bezauberung aus, wodurch der Zuschauer nach

range toutes les Idées qu'il s'en est faites; il n'y retrouve point ces Dieux & ces Héros, auxquels son ciseau fait donner tant de noblesse & tant d'ame & il est reduit à chercher son delassement dans les spectacles de farce, dont les tableaux burlesques sans pretention ne laissent dans sa tête aucune trace nuisible. *M. d'Alembert de la liberté de la Musique.*

nach Egypten, nach Griechenland, nach Troja, nach Mexico, in die Elysäischen Felder oder auf den Olymp gebracht wird. Wie nöthig ists also, daß die Fantasie des Mahlers durch Gelehrsamkeit und Verstand geleitet werde? Das Lesen und der Umgang mit Kennern des Alterthums können ihm hierin behülflich seyn; aber an wen anders sollte und könnte er sich vorzüglich halten, als an den Dichter der Oper selbst? Der Dichter hat das Ganze erdacht, und sollte nichts vernachläßigt haben, was seine Handlung verschönern und wahrscheinlich machen könnte.

Die Mahlerey erreichte zwar in dem glücklichen sechszehnten Jahrhundert den höchsten Grad der Vollkommenheit; dennoch hat die Theatermahlerey im vorigen Jahrhundert in vielem Betracht noch manchen ansehnlichen Zuwachs erhalten. Es konnte auch nicht anders seyn; denn da man der Oper wegen so viele neue Theater errichtete, so war es nothwendig, daß sich mehrere geschickte Männer an diese Arbeit machen mußten, als vorher. Die Erfindungen des Girolamo Genga, die Serlio verschönerte, indem er auf dem Theater zu Urbino die Bäume und viel andre Dinge

von der feinsten Seide machte, würde man heutiges Tages mit Recht für Kinderspiel und Puppenwerk halten. Und ich zweifle nicht, Serlio selbst, dessen Buch über die Decoration sonst manchen guten Gedanken enthält, würde sichs nicht satt sehen können, daß man ohne erhoben gearbeitetes Holzwerk alle Schwürigkeiten der Perspective überwunden und auf sehr engem Raume große räumliche Plätze vorgestellet, auch die Kunst der mahlerischen Täuschung so weit gebracht habe. Den schönsten Effect fürs Auge machen auch die Decorationen, die spitz gestellet sind, die aber mit vieler Vorsicht gebraucht werden wollen; auch sind die Nebenpuncte auf einer Aussicht von vorne, die die verschiedne Bewegung des Grundes, auf den sie errichtet werden, hervorbringt, nicht weniger schön. Ferdinand Bibbiena war der Erfinder davon. Durch seine neue Manier zog er aller Augen auf sich. Von nun an wurden die gewöhnlichen Straßen, Alleen und Gallerien, die immer auf den Mittelpunct zuliefen, in dem sich mit dem Gesicht auch die Einbildungskraft des Zuschauers endigen mußte, viel zu trocken. Er hatte unter guten Lehrern die Gründe seiner Kunst im Vignola studieret; und da er eine mahlerische Fan-

tasie hatte, bekam er den Einfall, seine Decorationen in Bewegung zu setzen, oder wenn ich mich so ausdrücken darf, ihnen die Stellung zu geben, die die Mahler des sechszehnten Jahrhunderts den Figuren der Bellini und des Mantegna zu geben anfiengen. Bibbiena war mit einem Worte der Paul Veronese des Theaters *). Und wie er als Paul Veronese die Ehre hatte, die Kunst aufs höchste, und was die Pracht betrifft, bis zu einem gewissen Wunderbaren gebracht zu haben; so hatte er auch als Paul Veronese das Schicksal, sie wiederum durch seine Schüler zu Grunde zu richten. Diese ahmten von seinen Erfindungen nur das Leichteste, das Bizarre nach; bekümmerten sich nicht um die Gründe der Kunst, wodurch sie wahrscheinlich wurden, und entfernten sich immer weiter von ihm, ob sie sich gleich öffentlich für seine Nachahmer ausgaben. Die sonderbarsten Fantasien, die wunderlichsten Grillen, Stellagen, Gewölber, Kleinigkeiten, Löcher und Oeffnungen, alles gebrau=

*) Der Verfasser besas einen starken Band seiner Zeichnungen, aus dem sich seine Vortreflichkeit und Kunst weit besser ersehen ließ, als aus allem, was Buffagnoti und Abbaci nach ihm gestochen haben.

brauchen sie, wenn es nur fremd ist. Nicht einmal von einer ihnen eigenthümlichen willführlichen Perspective zu reden, die sie sich selbst ersonnen haben, geben sie einem Zimmer den Namen eines Cabinettes, das im Fall der Noth wohl einen Saal oder Vorplatz vorstellen könnte; und Gefängniß heißt bey ihnen, was sehr wohl eine Gallerie oder öffentlichen Platz vorstellen mögte. Vitruvius erzählet, es hätte ein Decorationsmahler zu Tralles einige Maschinen gemahlet, und ob er gleich verschiednes darauf vorgestellet, was wahrscheinlich darauf nicht vorgestellet werden konnte, so hätten dennoch die Einwohner dieser Stadt einen Wohlgefallen daran gehabt, weil sie sonst mit Verstand und fester Faust gemahlet gewesen wären; es wäre aber ein gewisser Mathematikus, Namens Licinus gekommen, der ihnen die Augen geöffnet; „sehet „ihr nicht, hätte er ihnen gesagt, daß wenn „ihr in dieser Arbeit gelten lasset, was „nicht seyn kann, die ganze Stadt in Ge„fahr gerathe, zu denen gezählt zu wer„den, die eben nicht im Ruhm der ge„scheutesten Einwohner stehen? *)„ Was würde dieser Mathematikus sagen, wenn er sehen sollte, wie ungemein uns die Laby-

*) Lib. VII. c. 5.

rinthe der Architectur auf unsern Decorationen gefallen, wo alle Wahrheit sich verlieret? wie zufrieden wir mit Gebäuden sind, die sich nicht tragen, nicht stehen können? wo die Säulen, statt oben eine Architrave und die Decke zu tragen, sich in einem Meere quer durch die Luft flatternder Leinwand verlieren? Etwas ähnliches wiederfähret auch den Gewölben, die auf einem Beine oder verstümmelt da stehen müssen, nur auf einer Seite ruhen und auf der andern nicht finden, wo sie ihren Fuß hinsetzen sollen, als Träume des Kranken, in denen weder Verstand noch Zusammenhang ist. Doch von Zeit zu Zeit treten auch Licinii unter uns auf*), und was der alte Mahler zu Tralles erlebte, mußte auch der Pater Pozzo, einer der nachläßigsten Meister der neuen Schule, über sich ergehen lassen. Er hatte in einer Vorstellung einer von Säulen getragnen Cuppola, die Säulen auf Kragsteine gesetzt — ein Ding, worüber sich die Architecten mit Recht aufhielten und ihm zu seinem großen Verdruße zu verstehen gaben, sie würden es um aller Welt willen nicht gethan haben. Er brachte sie aber dadurch

zum

*) Vtinam Dii immortales fecissent vt Licinius reuiuisceret et corrigeret hanc amentiam. *Ib. ibid.*

zum Schweigen, wie er selbst erzählet, daß sich ein Architect, der sein Freund war, anheischig machte, alles auf seine Kosten wieder auszubessern, wenn die Krachsteine einmal nachgeben und die darauf gestellten Säulen mit der Cupola einstürzen würden — eine magere Entschuldigung, gleichsam als wenn die Architectur nicht nach guten Regeln gemahlt werden müßte, und als wenn ein Ding, das einem in der Natur widersteht, nicht auch im Bilde heßlich wäre.

Ein Mahler, der innerhalb der Schranken einer vernünftigen Erfindung bleiben will, kann die Gebäude des ehrwürdigen Alterthums, die noch stehen, nie genug studieren. Noch viele edle Modelle sind in Italien und Griechenland übrig geblieben. Ihnen verdanken wir die Wiederauferstehung der guten Architectur. Auch Egypten, die erste Mutter aller Gelehrsamkeit, könnte ihm dergleichen darbieten. Denn der Pyramiden nicht zu erwähnen, was ist größer und ehrwürdiger als die Ruinen von Memnons Pallaste, die sich längst am Niel hin erstrecken? als das alte Theben, das nun mit erstern durch des fleißigen **Nordens** Verdienst in jedes Händen ist? In ihren Formen und sparsam angebrachten Zierra-

then von Colossen und Sphinxen zeigt sich die schreckliche Manier des Michelangelo, wenn ich so sagen darf, vorzüglich, und von Zeit zu Zeit würde sie sich mit großem Effect auf den Theatern anbringen lassen.

Auch China, welches seit langen Zeiten der Künste Aufenthalt und nach einigen sogar eine Egyptische Colonie ist, könnte schöne Decorationen an Hand geben. Zwar wünschte ich die fremden Schnirkeleyen nicht anzunehmen, die bey uns an die Stelle der gelehrten Groteskeu eines Giovanni da Udine und andrer Meister seiner Zeit getreten sind. Eben so wenig wollte ich, daß man ihre Pagoden und Porcellan-Thürme nachahmte, es sey denn, daß die Scene selbst in China sey. Aber zu schönen Aussichten und Gärten, die auf dem Theater oft vorkommen, ließe sich von dieser in solchen Dingen sehr sinnreichen Nation manche schöne Idee borgen. Die chinesischen Gärtner sind Mahler. Sie werden nie einen Garten mit der Regelmäßigkeit anlegen, die nur der Architectur eigenthümlich ist. Sie nehmen die wilde Natur zum Muster und ahmen sie so viel möglich in ihrer Unregelmäßigkeit und Mannigfaltigkeit nach. Sie sind gewohnt Gegenstände zu wählen, die

in

in ihrer Art dem Auge am mehresten gefallen, sie auf die entgegengesetzteste Art und so zu stellen, daß dadurch ein besonders ungewöhnliches Ganzes hervorgebracht werde. In ihre Bosquets vertheilen sie Bäume von verschiednem Gewächs, Farbe, Beschaffenheit und Natur. In ein und eben derselben Gegend bringen sie so zu sagen verschiedne hervor. Hier rührt Einen ein Anblick künstlich gehauener und fast in der Luft hängender Felsen, Wasserfälle, Grotten und Höhlen, die auf verschiedne Art erleuchtet sind; dort ein Blumen-reiches Parterr, klare Wassercanäle, angenehme Inselchen mit schönen Gebäuden, die sich im Wasser spiegeln. Aus der schrecklichsten Gegend bringen sie Einen sogleich in die angenehmste; und in alle ihre Gartenlust mischen sie das Wunderbare, wie wir in die Fabel unsrer Gedichte. Den chinesischen Gärten gleichen die englischen. Sie werden wie jene nach dem Modell der Natur gepflanzt; und was diese nur reizendes und abwechselndes hat, Buschwerk, Hügel, Quellwasser, Wiesen, Tempel, Obelisken und schöne Ruinen, die hier und dar hervorragen, alles das findet sich darin durch den Geschmack der Kents, Chambers und Browne vereinigt, die den Le Notre, den

man bisher für den größten Gartenbaumeister gehalten, bey weitem übertreffen. Aus den englischen Landhäusern und dazu gehörenden Gärten ist die französische Symmetrie verbannt; ihre schönsten Gegenden scheinen noch immer natürlich. Kunst und Wildheit ist gemischt, und die darin herrschende Unordnung ist die wohlgeordneteste Kunst *).

Um aber auf etwas zu kommen, was uns näher ist, warum studieren unsre Mahler nicht was sie täglich vor Augen haben? Außer den alten Gebäuden, die in Italien noch übrig sind, die schönsten neuern, die sie ohne Unwahrscheinlichkeit auf die Scene bringen könnten. Warum studieren sie die Felder der Architectur nicht, die sich in den Gemählden des Paul Veronese befinden, und womit er so zu sagen den Zugang zur Geschichte selbst theatralisch gemacht hat? Warum nicht die Landschaften eines Poußin, eines Tizian, eines Marchetto Ricci, eines Claude Lorrain, die in der Natur zu sehen wußten, was nur schönes darin zu sehen ist? Wer selbst kein Genie hätte, thäte sehr vernünftig, ihre Landschaften nur genau zu kopiren, als jener ehrliche Mann, der, statt schlechte Predigten zu halten, lieber die

*) Pope's Epistle to the Earl of Burlington.

die Segnerischen auswendig lernte und zu halten pflegte.

Eine sehr wichtige Sache, und die nicht genug beobachtet wird, ist daß in den Scenen die gehörigen Oeffnungen gelassen werden müssen, damit die Acteurs an solch einem Orte ein- und ausgehen können, wo die Höhe der Säulen das erforderliche Verhältniß zu der Größe der Acteurs selbst hat. Gemeiniglich treten sie aus dem Hintergrunde des Theaters auf, weil die Decoration da gemeiniglich eine Oeffnung zu haben pflegt; aber wie unschicklich, wie beleidigend ist dies nicht oft fürs Auge? Die anscheinende Größe eines Objects richtet sich nach der Größe seines Bildes und dem Begriffe seiner Entfernung; es wird also bey einem angenommenen Bilde von gleicher Größe das Object um so viel größer scheinen, als man es entfernter zu seyn glaubet. Folglich kommen einem die Acteur, die sich mit dem Grunde der Scene messen, als Thurm-mäßige Riesen vor, denn die Perspective und Kunst der Decoration macht, daß man sie für weit entfernter hält als sie sind. Eben diese Riesen werden darauf immer kleiner und durch jeden Schritt, mit dem sie sich nähern, immer mehr zu Zwer-

gen.

gen. Eben so ist es mit den stummen Personen, die man niemals sollte hintreten lassen, wo ihnen die Säulen-Köpfe an die Schultern oder gar an die Hüfte reichen, denn damit geht auf einmal die ganze Illusion des Theaters verloren: und überhaupt davon zu reden, zur Vermischung des Wahren und Falschen wird große Vorsicht erfordert, damit eins dem andern nicht widerspreche oder aber nicht alles einerley zu seyn scheinen möge.

Noch etwas sehr wichtiges, worum man sich nicht bekümmert, ist die Erleuchtung der Decoration. Das Licht würde Wunder thun, wenn es nicht aller Orten gleich und im Kleinen vertheilet würde. Vertheilte man es mit mehrerer Kunst; ließe man ganze Maßen auf einzelne Parthien der Scene fallen, gäbe man andern gar keines, würde man alsdenn auf dem Theater nicht dieselbige Kraft und Vortreflichkeit des Helldunkeln hervorbringen, die Rembrant in seine Kupferstiche zu bringen wußte? Selbst die Lieblichkeit der Lichter und Schatten in den Bildern eines Giorgione oder Tizian würde man damit vielleicht auf der Scene zu erreichen im Stande seyn. Man wird sich hiebey der

kleinen

kleinen Theater erinnern, die als Optisch-mathematische Kunstwerke herumgetragen, und in welchen Seehäfen, Meerschlachten und andre dergleichen Dinge vorgestellt zu werden pflegen. Das Licht fällt in selbige durch geöltes Papier, wodurch es weit sanfter wird, und die Mahlerey ein Sfumato, einen Accord bekommt, daß nichts drüber geht. Ich erinnere mich in Bologna, bey Gelegenheit eines Grabmahles, wie man sie dort zu errichten pflegt, einige schlechte auf die Wand gemahlte Decorationen und Cartonstatuen gesehen zu haben, die ihr Licht von oben und gleichfalls durch geöltes Papier bekamen, und eben desfalls, ob man gleich nahe dabey war, doch aussahen, als wären sie mit der größten Kunst ausgemahlet oder vom reinesten Marmor gemacht gewesen. Auf einem gehörig erleuchteten Theater würde sich unser Vortheil vor den Alten erst recht ausnehmen, da unsre dramatischen Vorstellungen zu Nachts gemacht werden; und es ist kein Zweifel, daß wenn man darauf Decorationen von schicklicher und verständiger Erfindung geschickter Meister zu sehen bekäme, diese alsdann weit mehr gefallen würden, als die sonderbaren Fantasien, die jetzt so sehr im Schwange sind, und von Leuten, die über nichts den-

ken,

ken, und doch über alles Entscheiden, bis an den Himmel erhoben werden. Es würde gehen als in Frankreich, da Thalia sich lange durch spanische Grillen hatte müssen verunstalten lassen, und endlich Moliere mit seiner regelmäßigen natürlichen Comödie auftrat. Sie richtete eine große Niederlage an, kraft der Gewalt, die die Wahrheit über das Publikum hat; und Manage konnte mit Recht sagen, die Zeit sey gekommen, da man die Götzen zerschlagen, denen man so lange seinen Weyhrauch gestreuet hatte.

Vom Theater.

Bis hieher haben wir die einzelnen Theile betrachtet, die die Oper ausmachen und alle keine geringe Verbesserung nöthig haben. Die Neigung, sich höher zu erheben, war Ursach, daß ein jeder derselben seine Schranken überschritte; und damit verdarb man ein Werk, dessen Schönheit aus einer rechten Temperatur eines jeden seiner Theile entspringen mußte. Eben hierin liegt der Grund, daß auch die Architectur, da man in diesen neuern Zeiten neuere Theater zu errichten hatte, nicht weiter auf Zweck und Nutzen, sondern nur auf ihren Schmuck und Pracht hat sehen wollen.

wollen. So ward freylich das Gebäude für manches Auge schön, aber für Niemanden der richtig urtheilet; und da man bey solchen Gelegenheiten mancherley Fragen aufgeworfen und untersuchet hat, von was für Materie man die Theater bauen müsse? wie groß und wie sie gestaltet seyn müßten? wie man die Bühne, die Bogen und ihre Verzierungen einzurichten hätte? so wird es nicht überflüßig seyn, auch hievon etwas zu berühren, damit, wie wir die wahre Gestalt der Oper selbst angegeben haben, auch hier die bequemste Form des Ortes bestimmet werde, wo man sie hören und sehen muß.

Und hier haben denn wohl zuvörderst diejenigen vorzüglich Recht, die das Aeussere der Theater nebst Treppen und Gängen von Stein- oder Mauerwerk aufgeführet wissen wollen. Das Gebäude wird dadurch dauerhafter, und für Feuersgefahr, der die Theater mehr als andre Gebäude unterworfen sind, desto mehr in Sicherheit gesetzet. Doch will ich damit nicht gesagt haben, daß der Dauerhaftigkeit oder einer übelangebrachten Pracht wegen, selbst die Logen, Gallerien und innere Theile, die den Eingang oder die Oeffnung des Thea-

ters

ters ausmachen, gleichfalls von Stein gemacht werden müßten. Gienge man so zu Werke, so würde man einem Hauptzweck, den ein Theaterbaumeister nie aus den Augen setzen darf, entgegen arbeiten. Es muß nemlich das Theater den Ton der Sänger so viel möglich erheben, und so, daß er dem Ohre angenehm sey. Die tägliche Erfahrung lehret, daß in einem Zimmer mit unbekleideten Wänden die Stimme wenig zurückgeworfen werde und dem Ohre hart vorkomme; daß sie durch die Tapeten fast ganz unterdrückt werde, dagegen aber in einem betäfelten Zimmer sehr angenehm töne und sanft und voll ins Gehör falle. Hiemit scheinet die Erfahrung schon deutlich genug vorzuschreiben, daß das innere der Theater vorzüglich von Holz gemacht werden müsse — von Holz, als derselbigen Materie, aus der die musicalischen Instrumente selbst verfertigt werden, und die vorzüglich geschickt ist, durch den Ton in die Schwebung oder Vibration zu gerathen, die sich am besten zu den Organen des Gehöres schicket. Die Alten vertheilten auf ihren Theatern zur Vermehrung der Stimme eherne Vasen, weil sie von harten, nicht lautenden Materien, Marmor, Stein und Mörtel gebauet waren. Dieses Kunstgrif-

fes

ses bedurften sie aber nicht auf den Theatern von Holz, die, wie Vitruvius bemerkt, nothwendiger weise durch sich selbst tönend genug waren *); und lehret dieser alte Künstler den neuern hiemit ganz von ohngefähr und ohne es zu wollen, von welcher Materie sie ihre Theater zu errichten haben. Es ist aber hiebey nothwendig zu merken, daß das Holz reif und gleich reif seyn müsse; denn sonst werden die Vibrationen sich häufen und hinter einander verstecken, und die tönenden Fluthen der Musik nicht so regelmäßig und ordentlich zurückgeworfen werden, als wenn das Holz von gleicher Art und auf eine Art nur in Vibration gesetzet werden kann.

Mancher

*) Itaque ex his indagationibus Mathematicis rationibus fiunt vasa aerea pro ratione magnitudinis theatri. - - - - Dicet aliquis forte multa theatra Romae quot annis facta esse, neque vllam rationem earum rerum in his fuisse; sed errauit in eo, quod omnia publica lignea Theatra tabulationes habent complures, quas necesse est sonare - - - - Cum autem ex solidis rebus Theatra constituuntur, id est ex structura caementorum, lapide, marmore, quod sonare non possunt, tunc ex his hac ratione sunt explicanda. *Vitruv. lib. V. c. 5.*

Mancher hält dafür, die Größe thue vieles zur Schönheit des Theaters; und wahr ists, große Gebäude erregen immer Bewunderung und Vergnügen; doch muß auch hierin ein gewisses Maaß und Regel beobachtet werden. Vitruvius sagt, ein öffentliches Forum müsse in seiner Größe mit der Größe und Zahl des Volkes im Verhältniß stehen, damit es zu seiner Absicht im Fall der Noth nicht zu enge sey, oder aber im entgegengesetzten Fall nicht wüst und leer scheinen möge*). Ohne also zu erwähnen, daß ein großes Theater in einer kleinen Stadt übel absteche, muß man hauptsächlich erwägen, was die Länge des Parterres und folglich auch die Größe des Theaters bestimmet. Dies ist nichts als die Länge des Raumes, in welchem der Schall der Stimme vernehmlich gehöret werden kann. Lächerlich würde es seyn, ein Theater zu bauen, in dem man nicht gut hören könnte, eben so lächerlich, als wenn man die Werke einer Festung so groß anlegen wollte, daß man sie nicht zu vertheidigen im Stande wäre. Letzteres wird sich

*) Magnitudines autem ad copiam hominum oportet fieri, ne paruum spatium sit ad vsum aut ne propter inopiam populi vastum forum videatur. *Lib. V. c.* 1.

sich eben so oft zutragen, als man die Defensionslinie oder die Courtine, die das Maaß aller übrigen Werke ist, länger macht als das Musketenfeuer reichen kann. Die Theater der Alten konnten weit grösser seyn als die unsrigen. Außer der vorerwähnten ehernen Vasen, die die Stimme verstärkten, bediente man sich einer Art von Masken, deren Mund etwas ähnliches mit den Sprachröhren hatte; die natürliche Sprache und Stimme der Acteur ward also hierdurch ungemein verstärket. Uns fehlet es an allen diesen Hülfsmitteln, wir müssen also auch in engern Schranken bleiben, es sey denn daß unsre Acteur ihrer Stimme Gewalt anthun und als Ausrufer schreyen wollten, welches aber eben so viel sagen würde, als auf alle Wahrheit der Verstellung Verzicht thun.

Weil man aber überhaupt durch Größe und Pracht hingerissen zu werden pflegt, so hat man darauf gedacht, außerordentlich große Theater zu bauen, auf denen man dennoch bequem hören könnte. Folgende Manier hat man unter andern dazu ausgesonnen. Man rückt die Bühne, auf der die Acteur stehen, weit ins Parterre hinein. Die Acteur kommen dadurch gleichsam fast

mitten unter die Zuhörer, und so ist keine Gefahr, daß nicht ein jeder sie sollte vollkommen verstehen können. Hiemit können aber nur leicht zu begnügende Kenner und Zuhörer zufrieden seyn. Denn wird dadurch nicht alle gute Ordnung und Regel übern Haufen geworfen? Die Acteur müssen nothwendiger weise innerhalb der Oeffnung der Bühne, innerhalb der Scenen und weit vom Auge des Zuschauers weg stehen; sie müssen zu der angenehmen Täuschung beytragen helfen, wozu in den theatralischen Verstellungen alles eingerichtet ist. Hiedurch aber fehlt man gerade zu gegen die Absicht der Vorstellung; man benimmt ihr den Effect, entfernet den Acteur von der übrigen Decoration, und ziehet ihn zwischen den Scenen heraus mitten ins Parterr; und auch dies kann nicht geschehen, ohne daß er von Zeit zu Zeit einem großen Theile der Zuschauer die Seiten oder den Rücken zukehren, und was man für einen Vortheil für die Zuschauer annahm, für eben dieselbigen eine große Unbequemlichkeit werden muß.

Andre haben dafür gehalten, die innere Figur könne vieles dazu beytragen, daß man den Acteur auch in dem größten

Thea=

Theater hören könne. Sie haben sich über dies Problem vielfältig den Kopf zerbrochen. Ohne sich eben sehr um die Geometrie zu bekümmern, haben sie endlich vor andern die Figuren der Glocke, die sie phonisch zu nennen belieben, angenommen. Die Oeffnung der Glocke kommt nach ihrer Meynung mit der Oeffnung (imboceatura) der Bühne überein; und das Mittel der Bühne dahin, wohin der Klöppel zu schlagen pflegt. Der Grund dieser treflichen Erfindung ist leicht einzusehen; es ist die Aehnlichkeit oder Anologie, die nach ihren Begriffen zwischen dem Ton der Glocke, die ihn giebt, und ihrer Figur seyn müßte; aber eben so leicht läßt sich auch einsehen, wie wenig Grund sie habe. Die hohle Figur der Glocke mit ihrem unterwärts hängenden offenen Rande ist vor andern geschickt, den Ton weit um sich her zu verbreiten, der durch den Klöppel am Rande, gegen den er schlägt, erregt wird; hängt die Glocke also hoch, so kann sie das Luftmeer, womit sie umgeben ist, leicht in Bewegung setzen. Sollte aber darum die Stimme des Sängers, der gleichsam am Rande der Theaterglocke stehet, in den innern Theilen derselben eben dieselbige Würkung hervorbringen? Das kann nur

der ehrliche Mann glauben, der unter dem Zeichen des Wassermannes geboren, vorzeiten das Wasser flohe; nur der Arzt, der dem Schwindsüchtigen Lungensafft von diesem oder jenem Thiere, und den Schwangern ein Pülverchen von der Rose von Jericho verordnete, auch andre dergleichen Wunderdinge mehr für rechtmäßige Kinder der Analogie hielt, in jenen vortreflichen Zeiten nemlich, da das scholastische syllogistische Unwesen die ganze Philosophie verdrehet und verhunzet hatte. Außerdem entspringen aus der Glocken-förmigen Gestalt große Unbequemlichkeiten; man beenget sich dadurch das Parterre und benimmt verschiednen Logen das Gesicht der Bühne, mehr dergleichen zu geschweigen. Frägt man mich aber, welche Figur für das Innere des Theaters und zur Ordnung der Logen die bequemste sey? so antworte ich, die Figur, welche die Alten den Bänken und Stufen ihrer Amphitheater gaben — der Halbcirkel. Unter allen Figuren eines gleichen Umfanges umfasset der Zirkel den größten Raum. Die Zuschauer, die im Halbcirkel herum sitzen, haben das Gesicht auf gleiche Weise gegen die Bühne gekehret; sie sehen sie alle; sie sind vom Mittel gleich weit entfernt; sie sehen und

hören einer so gut als der andre. So wahr ists, daß man in den Künsten nach weitläuftigem Herumirren immer wieder aufs Einfacheste zurückkommen müsse. Eine Unbequemlichkeit hat jedoch der Halbcirkel, wenn man ihn auf unsre neuen Theater anwenden wollte; diese, daß wegen der von der alten ganz verschiednen Bauart unsrer Bühne, die Oeffnung oder der Mund derselben zu weit ausfallen würde. Diesem Umstande kann man aber leicht vorbeugen und ausweichen. Man braucht nur den Halbcirkel in eine halbe Ellipse zu verwandeln; denn diese hat ohngefähr dieselbigen Vortheile, ihre kürzere Axe kommt der Oeffnung der Bühne zu statten und die längere dem Parterre.

Zur bessern Disposition der Bühnenschirme oder Maschinen ist eine Erfindung des Dento und Andreas Sighizzi, des Brizio Schüler, der ein Vorläufer des Bibbiena war, ungemein bequem, von letzterm auch oft gebraucht. Sie bestehet darin, daß diese Schirme, je mehr sie sich dem Grunde des Theaters nähern, immer um einige Zolle höher und näher zu stehen kommen. So fällt ein jeder derselben besser ins Gesicht; einer hindert den andern nicht, vor-

nemlich wenn das Bretterwerk, das sich zwischen ihnen befindet, und woran die Mahlerey befestiget ist, ausgeschnitten oder als eine Leiter beschaffen ist, wie man auf dem Theater Formagliari zu Bologna, vom Sighizzi gebauet, sehen kann.

Zur Beförderung des Effects der Stimme müssen auch alle Verzierungen, die zu sehr hervorspringen und gewölbt und eckigt sind, vermieden werden; sie brechen die Stimme, und sie wird so ungleich von ihnen zurückgeworfen, daß sie sich fast ganz darüber verlieret. Aus dem Innern des Theaters muß die Verzierung von Säulenwerk, die in Italien so sehr im Gange ist, verbannet werden; es ist Pedanterie, aus dem sechszehnten Jahrhundert auf uns vererbt, in welchen kein Schrank und Schreibpult gemacht werden konnte, ohne alle Säulen-Ordnungen des Coliseo daran zu verschwenden. Hier ist gar der Ort nicht dazu. Die Pilaster und Säulen an den Logen können nur wenige Fuß hoch werden, und folglich werden sie armselig und Zwergförmig und verlieren ihre Größe und Würde ganz und gar. Auch der Aufsatz, wenn man gleich nur ein architravirtes Gebälk dazu nehmen wollte, würde höher werden als

sich

sich zur Dicke des Bodens schicket, welcher sich zwischen den verschiednen Reihen von Logen befindet. Aber dies ist nicht die einzige üble Folge. Nach architectonischen Gesetzen müssen die obersten Säulen leichter und schlanker seyn als die untern; also werden die Logen von verschiedner Höhe ausfallen; so wird aus dem Innern des Theaters zugleich ein Septizonium; der Zuschauer in den obern Logen ohne Noth zu sehr von dem Gesichtspuncte entfernet, der in der mittlern Loge des ersten Ranges angenommen zu werden pflegt; oder aber es können nur wenige Reihen Logen über einander gemacht werden, und geht der Platz ungenutzt verloren. Die Architectur, die sich am besten zur innern Verzierung des Theaters schickt, ist eine groteske Manier, wie man an den alten Mahlereyen siehet, eine Art vom Gothiken, das mit dem Grotesken sehr genau verwandt ist. Ans Wort dürfen wir uns nicht stoßen. Ich will damit nur sagen, daß die Stützen der Logen sehr dünne seyn müssen, weil sie wenig zu tragen haben; auch müssen die Aufsätze und das Gebälk, oder vielmehr die Binden, die jeden Rang von dem andern unterscheiden, so schmahl als möglich seyn; man setze sie aus den leichtesten feinsten Gliedern zusammen.

men. Und wenn in einer Art von Gebäude wenig Solidität zu seyn braucht und die Architectur vielmehr ganz und gar durchsichtig seyn müßte, so ists in der neueren Verzierung eines Theaters. Nichts darf das Gesicht hindern; kein Plätzchen, es sey so klein es wolle, darf verloren gehen; die Zuschauer selbst müssen die Decoration vermehren und ganz sichtbar seyn, als die Bücher in den Schränken einer Bibliothek. Von dieser Seite ist das Theater zu Fano nach der Zeichnung des Jacob Torelli vortreflich. Er hatte im vorigen Jahrhundert viele Jahre in Französischem Dienst gestanden, und wollte seiner Vaterstadt Ehre damit machen. Die Verbindung und Verzierung der Logen wird, so wie das übrige, dem Architecten Stoff genug geben, sein Genie und seine Einsicht zu zeigen; und eben so lobenswerth wird es seyn, wenn er im Innern des Theaters das Holz-Schnitzwerk eben so leicht und flach hält, als er das Aeußere mit schönen Galerien, Treppen und Nischen von Stein und aller Pracht und Kostbarkeit der Architectur auszieren kann. Nach der Idee sind zwey Zeichnungen, die ich in Italien gesehen habe und die Majestät des alten griechischen Theaters, nebst allem was unsere neue Art der Vorstellung erfor-

erfordert, in sich begreifen. Die eine ist von Tommaso Temanza, einem vortrefli=chen Manne, der in seinen Schriften dem Sansovino und Palladio ein neues Le=ben giebt; die andre von dem Grafen Gi=rolamo dal Pozzo, der durch seine Werke in Verona, seinem Vaterlande, das Anden=ken des großen Sanmicheli erneuert. Auch geht von dieser Idee das Theater nicht sehr ab, das vor einigen Jahren zu Berlin dem Apollo und den Musen gewenhet worden und eine der besten Zierden dieser Resi=denzstadt ist.

Beschluß.

Es wäre zu einer Materie als die gegen=wärtige, die aus so sehr viel einzel=nen Theilen bestehet, noch vieles hinzu zu setzen; denn jeder Theil derselben ist für sich von großem Umfange und Wichtigkeit. Ich begnüge mich so viel gesagt zu haben; meine Absicht war, nur das Verhältniß der wesent=lichen Theile der Oper zu zeigen, damit ein regelmäßiges harmonisches Ganzes daraus werden mögte. Auch kann es hinreichen, daß sich einmal durch den Schutz eines Für=sten, der die Künste kennt und liebt, diese dramatische Vorstellung wiederum zu ihrem

alten

alten Glanze erhebe, die aus mehr als einer Ursach verdiente, daß die Regenten ihr Augenmerk darauf richteten. Man würde alsdenn gewahr werden, daß ein schönes prächtiges Theater ein Ort sey, nicht einen lermenden Haufen von Menschen aufzunehmen, sondern ein feyerlicher Hörsaal, in welchen Addisons, Drydens, Daciers, Muratoris, Gravina's, und Marcelli's gern gegenwärtig seyn könnten und würden. Sie hätten denn nicht mehr Ursach zu sagen, die Oper sey ein unzusammenhängendes, ungeheures, groteskes Unding; sie würden im Gegentheil ein wahres Bild der alten Tragödie darin erblicken, in der sich Architectur, Poesie, Musik, Tanz und Decoration vereinigten, die Illusion hervorzubringen, die über den Menschen so viele Gewalt hat und ihm aus tausend Freuden eine einzige schafft *).

E N D E.

*) Il faut se rendre à ce palais magique
Ou les beaux vers, la danse, la musique,
L'art de tromper les yeux par les couleurs,
L'art plus heureux de seduire les cœurs
De cent plaisirs font un plaisir unique.
Voltaire dans le Mondain.



Errata.

S. 7.	Z. 16. statt	Cullini	lies Cellini
= 9	Not. *) =	Prospettisa	= Prospettiva
= 17	= 4 =	Ordnung	= Gattung
= 18	= 10 =	?	= .
= 22	= 8 =	Kugeln	= Kegeln
= 26	= 6 =	werden	= worden
= =	= 19 =	unern	= untern
= 27	= 7 =	corniei	= cornici
= 37	= 4 =	:	= ,
= Not.*)	Z. 1.	receptio	= receptis
	= 2	perductio	= perductis
= 38	= 12 =	Füßen	= Füsten
= 46	= 3 =	überlassen	= überlassen werden
= 55	= 14 =	Nervologie	= Nevrologie
= 57	= 7 =	diese Arbeit	= dieser Stand
= 58	= 10 =	von großen Nutzen seyn	= nützen können
= 61	= 12 =	Gynnastik	= Gymnastik
= 68	= 21 =	Plafend=	= Plafond=
= 73	= 10 =	also bey	= bey
= =	= 13 =	sem	= sein
= 81	Not. *) Z. 2.	incitation	= imitation
= 83	= 6 =	Möbe	= Niobe
= =	= 8 =	kleinfeiner	= feiner
= 85	= 2 =	Tyzian	= Tizian
= 86	= 23 =	Maratte	= Maratti
= 90	= 6 =	vor einen	= einem
= =	Not. **)	des Carran	= des Caracci
= 92	= 19 =	vor den	= von den
= 95	= 7 =	verschiedner	= von verschiednen
= 111	= 9 =	Collorirung	= Colorirung
= 117	Not.*) =	Sieno	= sieno

S. 119. Z. 12. statt der Thoren lies des Kranken
= 129. Not. *) Lin. 2. statt certain lies certain
= 135. Not. *) = 7 = curaffe = cuiraffe
= 137. Not. **) = 3 = varicus = various
= 4 = conneill = couneil
= 8 = ,eall = call

S. 140 Z. 22 statt: als die Mönche = lies: als eine Mönchsproceßion

S.	Z.		statt		lies
= =	23	=	als	=	als auch
= 155 =	14	=	Tinpolo	=	Tiepolo
= 156 =	18	=	Petraroa	=	Petrarca
= 160 =	2	=	Petraroa	=	Petrarca
= 162 =	9	=	Kupferstich	=	Kupferstiche
= 166 =	10	=	Idicten	=	Idioten
= 177 =	7	=	Pearese	=	Pesarese
= 178 =	26	=	andre dem	=	andre nach dem
= 179 =	12	=	besteht	=	bestand
= 184 =	19	=	Diſſi	=	Doſſi
= =	=	=	Sculpe	=	sculpe
= 204 =	14	=	falto	=	fatto
	16	=	Petra[illegible]a	=	Petrarca









